الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي أكلي محند اولحاج-البويرة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

التجريد و التجريب في أدب توفيق الحكيم

من خلال مسرحية ـ الملك أوديب ـ و رواية ـ يوميات نائب في الأرياف ـ

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها
تخصّص :دراسات أدبية ولغوية

إعداد الطالبة:
سعيدة شاوش

إشراف الدكتور:
محمد الهادي بوطارن

لجنة المناقشة:

أ/د سالم سعدون: المركز الجامعي..... رئيسا
د/ محمد الهادي بوطارن: المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة..... مشرفا مقررا
د/ علي لطرش: المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة..... عضوا ممتحنا
دة/ نعيمة بن علية: المركز الجامعي بالبويرة..... عضوا ممتحنا

السنة الجامعية:2011 -2012.

مقدمة

مقدمة:

لقد كانت نشأة الأدب ثمرة لحاجة الإنسان إلى التعبير عن عقله وشعوره، شأنه في ذلك شأن الفنون الرفيعة التي اهتدى إليها الناس واتخذوها وسائل مختلفة لتصوير ما في نفوسهم من أفكار وعواطف، ونقلها إلى غيرهم من القراء والسامعين الذين يعيشون معهم أو يخلفونهم في الحياة وإذا كان لكل من الفنون ميزته في التعبير عن جوانب النفس ومواهبها وفي التأثير فيها، فإن الأدب يجمع أكثر خواصها ويزيد عليها الإفصاح، وسهولة التناول والذيوع وقيامه بأكثر مهام الحياة ومطالبها الثقافية والتهذيبية.

يعتبر الأدب أحد الفنون الجميلة الخمسة: كالرسم، والنحت، والرقص، والموسيقى، وذلك لكونه صناعة فنية يعبر بها التعبير المؤثر الجميل عن خبايا النفس البشرية في كل ما تضطرب به من أشتات الرؤى وخواطر الفكر والوجدان.

فالأدب بناء جمالي بالكلام يبدعه الإنسان في القطاع العقلاني، ويجسده بألفاظ اللغة المتصفة بصفات فنية إيحائية، في مفرداتها وتراكيبها ومضامينها المعنوية.

من هنا يمكن القول إن الأدب لكي يعتبر فنا جميلا لابد أن يتوافر له المضمون والشكل الفنيان سواء جاء في قالب الشعر أم في قالب النثر، وذلك لأن الشعر والنثر قالبان لا نوعان فنيان ولا شكلان متناقضان من أشكاله التعبيرية، فقد يستوعب القالب الشعري أدبا غير فني، كما قد يستوعب أدبا فنيا رفيعا، وقد يستوعب القالب النثري أدبا جماليا بشكله ومحتواه، كما قد يستوعب أدبا يخلو من كل أثر لهذه الجمالية شكلا ومحتوى. وهنا لابد من الإشارة إلى أن هناك أربعة مصطلحات لابد من التمييز بينها وهي: الأدب، والنقد الأدبي، وتاريخ النقد وتاريخ الأدب، فالأدب نشاط عملي في ميدان الآثار اللفظية، أما النقد وتاريخ الأدب وتاريخ النقد فهي من ألوان النشاط النظري في تحليل الآثار الأدبية التي تؤلف النشاط العملي، وتقييمها وتدارسها من مختلف الوجوه.

وللتفصيل أكثر نقول إن النقد الأدبي هو التقدير الصحيح لأي أثر فني أدبي وتبيان قيمته في ذاته وفي درجته بالنسبة إلى سواه، أما تاريخ الأدب فهو تاريخ ما أنتجته عقول أبناء الأمة من أدب وعلم وشعر ونثر وعلوم، وما عرض له من تطور ومن أسباب الرقي والانحطاط في مختلف العصور إضافة إلى معرفة حياة أصحاب ذلك الإنتاج وآثارهم وتأثيرهم في بعضهم.

أما تاريخ النقد الأدبي فهو تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب وتذوقه إضافة إلى تاريخ النقاد ونظرياتهم واتجاهاتهم وآثارهم وإسهاماتهم في مسيرة النقد، فالعلاقة بين الأدب والنقد علاقة وثيقة.

والأدب لا ينقل إلينا الحياة كما هي، بل يعبر عنها، وقد يفسرها وينقدها لذلك اشتركت في تكوين العمل الأدبي عناصر كثيرة هي:

عناصر الحياة وهي تمثل المادة الأولية لأي عمل أدبي.

العنصر العقلي ويتمثل في الفكرة التي يأتي بها الكاتب ليبني منها موضوعه والتي يعبر عنها في عمله الفني بكلمات ذات إيحاء فني.

العنصر العاطفي وهو الشعور الذي يثيره الموضوع في نفسه والذي يريد هو بدوره أن يثير ه فينا.

عنصر الخيال ويشمل النوع الخفيف الذي يولد القدرة على التأمل القوي العميق.

العنصر الفني ويقصد به عنصر التأليف والأسلوب، فالعمل الفني يتفوق بجماليته الخاصة النابعة من تركيبه الفني.

من هنا يمكن القول إن العمل الأدبي محتوى وصورة، فالمحتوى يقصد به الأفكار والعواطف التي يشتمل عليها العمل الأدبي، والصورة تشمل كل العناصر الشكلية التي تعبر ذلك المحتوى.

والباحث في رسالة الأدب يجد نفسه وسط تيارات متضاربة عنيفة يحاول كل تيار منها أن يجذبه إلى ناحية بقدر ما لديه من مبررات وحجج، ويعود هذا الاضطراب إلى مرحلة التحول التي سيطرت فيها على العالم في الجزء الأخير من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين القوى الاقتصادية والتنافس الصناعي وتفوق العلم وسيطرة المادة على ما سواها من نواحي النشاط البشري فنشأت نتيجة لذلك أز مة الأدب الكبرى في العصر الحديث، وهي أزمة ترجع في حقيقتها إلى عنصر التنافس القائم بين المادية والمثالية التي يرى أصحابها أن الأدب محايد يلقي الضوء على كل زاوية وكل ركن من أركان الحياة مثله في ذلك مثل الشمس التي تشرق على الأشياء بغير تمييز، وعلى هذا الأساس من الفهم يكون الأديب الحق هو الذي يفتح أعيننا على منابع الفضيلة والرذيلة في أنفسنا وهو بهذا إنما يفعل خيرا بأكمل معاني هذه الكلمة لأن مجرد وعي الإنسان بما هو حق هو في ذاته خير، وعلى الأخص إذا نتج عن هذا الوعي تطوير لشخصه وتعميق لإدراكه وتسديد لخطاه.

أما إذا شئنا أن نجمل القول في وظيفة الأدب في الحياة بعيدين عن الخلافات والاضطرابات فيمكننا القول إنها تنحصر في شيء واحد هو التهذيب الذي يتجلى في أمرين هامين هما الإفادة والتأثير، فالأدب إذن وسيلة للحياة الإنسانية المهذبة يصل بين الأفراد والجماعات وبين العصور المتوالية والأجيال المتعاقبة، ويسمو بالجنس البشري على مستوى فكري وشعوري وخلقي جليل.

وقد عمد الأدباء في تأليفهم إلى طرق واتجاهات كل حسب أسلوبه ونظرته للحياة، فكان الاتجاه التجريدي الذي يعبر بصفة رمزية إيحائية، معتمدا على الذهن والأفكار، ومستمدا صوره من الفلسفة والصور البلاغية وعالم الخرافات والأساطير.

وكان كذلك الجانب التجريبي الذي ظهر نتيجة تطور العلوم وبروز الفكر العلمي والذي يهتم بالأشياء المحسوسة، فقد تأثر الأدب بالنهضة الفكرية العلمية، فأصبح يعبر عن الأشياء كما هي في الطبيعة بصورة تصريحية وبمنظور واقعي صريح.

الأمر الذي جعل الأدباء ينهلون من هذه المعارف، فكتبوا وأنتجوا إبداعات في كلا الجانبين التجريدي والتجريبي.

وقد وقع اختيارنا على أحد الأدباء المصريين ، و الذين تميزوا بهذه الكتابات ، و هو الأديب " **توفيق الحكيم** " و الملقب لدى بعض النقاد برائد المسرح الذهني ، فكان موضوع دراستنا فيما يخص هذا الأديب بعنوان : " **التجريد و التجريب في أدب توفيق الحكيم من خلال مسرحية - الملك أوديب – و رواية – يوميات نائب في الأرياف –" .**

و هدفنا من وراء هذا البحث هو الإجابة عن الإشكالية المطروحة و المتمثلة في : **ما مفهوم مصطلحي التجريد و التجريب ؟ و ما هي الخلفية التي ارتكزا عليها ؟ و كيف أثر هذان المصطلحان في عملية الإبداع الأدبي سواء في الشعر أو النثر ؟**

و للوصول إلى الإجابة عن هذه التساؤلات ، ارتأينا أن نضع لها خطة عمل تتكون من مقدمة ، تمهيد ، ثلاثة فصول و خاتمة .

فالتمهيد تطرقنا فيه إلى **مفهوم الأدب ، وظيفته و موضوعاته** .

و كان **الفصل الأول بعنوان التجريد و التجريب في العمل الأدبي** و ينطوي على ثلاثة مباحث ، يحتوي المبحث الأول على تحديد مفاهيم كل من التجريد و التجريب في اللغة و الاصطلاح ، و يحتوي المبحث الثاني على تجليات التجريد في العمل الأدبي ، تمثله الرمزية : نشأتها، أعلامها وخصائصها في الأدبين الغربي ثم العربي ، و كذلك مصادرها و هي الرمز و الأسطورة و أما المبحث الثالث فيحتوي على تجليات التجريب في العمل الأدبي و تمثله الواقعية : نشأتها مفهومها ، خصائصها و أقسامها .

و كان **الفصل الثاني بعنوان التجريد في أدب توفيق الحكيم** ، بينا فيه مفهوم و نشأة و أنواع المسرح الغربي والعربي ، ثم المسرح الذهني خاصة من خلال النماذج التي ألفها توفيق الحكيم و المتمثلة في : أهل الكهف ، بجماليون ، ثم مسرحية الملك أوديب ، بعدها قمنا بدراسة فنية لهذه المسرحية .

و أما **الفصل الثالث فكان بعنوان التجريب في أدب توفيق الحكيم** ، و تطرقنا فيه إلى : تحديد مفهوم الرواية كجنس أدبي ، نشأتها و أنواعها ، ثم الرواية الواقعية النقدية على وجه الخصوص، وأعطينا أمثلة على هذا النوع من الروايات في مؤلفات توفيق الحكيم ، تمثلت في عودة الروح ، عصفور من الشرق ثم رواية يوميات نائب في الأرياف و ختمناها بدراسة فنية لها .

و كانت الخاتمة بمثابه نتائج لخصت مضمون البحث و أعطت نظرة شاملة حول مؤلفات توفيق الحكيم في المسرح و الرواية .

ومن الدوافع التي حملتنا على اختيار هذا البحث هي تميز أسلوب توفيق الحكيم في تناوله لقضايا وطنه الاجتماعية و السياسية ، متخذا في ذلك اتجاهين أحدهما رمزي ضمني ، و الآخر واقعي مباشر ، و كذلك لنبين مدى تأثر الأديب بثقافة و فكر الغرب ، مما زاده وعيا و إدراكا لقيمة الأدب ، فوظف ما يملكه من مواهب أدبية و فكرية في مواكبة تطور فنون أدبية، فتجاوز فن المسرح ليستثمر فن الرواية .

أما فيما يعود إلى المنهج المتبع في هذا البحث ، فقد استخدمنا المنهج الوصفي ، التحليلي و المقارن ، فالوصفي كان في تحديد النشأة و المفهوم لكل المصطلحات التي جاءت في هذا البحث (التجريد ، التجريب ، الرمزية ، الواقعية و المسرح الذهني) ، و التحليلي استعملناه في تحليل كل من المسرحية و الرواية (الدراسة الفنية) ، و أما المقارن فكان بين تناول كل من سوفوكليس اليوناني و توفيق الحكيم من حيث معالجتهما للمسرحية و درجة تفكيرهما وفقا لعقيدتهما المختلفة ، ثم المغزى الذي رمت إليه هذه المسرحية .

وقد اعتمدنا على أهم المصادر في الأدب و النقد ، منها على سبيل المثال لا الحصر ، المعاجم اللغوية و الأدبية، نظرية الأدب لرينيه ويليك و أوستن وارين، الأدب (تعريفه ، أنواعه و مذاهبه) لأنطونيوس بطرس ، المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم لأحمد عثمان ، الدراما و مذاهب الأدب لفايز ترحيني ، أصول النقد الادبي لأحمد الشايب و غيرها .

و في الأخير نتقدم بالشكر إلى الأستاذ الدكتور محمد الهادي بوطارن الذي أشرف على رعاية هذا البحث منذ أن كان فكرة إلى أن انتهى إلى هذه الصورة كما نشكر كذلك كل من ساعدنا من قريب أو بعيد .

تمهيد

تمهيد:الأدب، مفهومه، وظيفته، موضوعاته.

يُعدّ الأدب تعبير مبدع عن الذات، أو إعادة صياغة الحياة بلغة مؤثّرة، فهو الإنسان لأنّه يصدر عنه ويعود إليه، ويتحدث عن همومه وشاغله، وقديما عرّف ابن خلدون الأدب في "مقدمته" بأنّه: "علم لا موضوع له"[1]، ويقصد منه الإجادة في المنظوم والمنثور.

ويختلف تأثير الأدب وفق طريقة عرضه للموضوع، أو الأسلوب المستعمل، أو القدرة على الوصف والتحليل، فكل تعبير شعرًا أم نثرًا يراعي قواعد اللّغة، ويدغدغ الفكر وأغوار النفس، بأسلوبه ومعناه هو أدب، ويُقاس جماله وجودته بمقدار ما يتركه من صدى إيجابي يستمر تردّدُه طويلا بعد الانتهاء من قراءته وكل عمل قوامه اللّغة أدى إلى هذا التأثير هو أدب"[2].

تطورت كلمة الأدب عبر العصور، واتخذت عدة معاني لكل عصر، فقد افترض المستشرق الإيطالي "كارلو نلينو" أنّ كلمة "أدب" مشتقة من الدّأب "بمعنى العادة، وجُمعت على "أدآب" كما جُمعت رئم على "أرآم"، وبئر "أبآر"[3]، "وعنت في العصر الجاهلي الدعوة إلى الطعام، وفي العصر الإسلامي أعطت معنًى أخلاقيًا، وفي العصر الأموي أفادت معنى التعليم بطريقة الرواية رواية الشعر والأخبار، وسيّر الأبطال، وأيّام العرب، أما في العصر العباسي وبظهور علوم اللّغة أصبحت تعني ما اشتملت عليه كتب "الكامل" للمبرّد (826 – 898م) والبيان والتبيين لجاحظ (775 – 868م)، والشعر والشعراء لابن قتيبة (828 – 889م)[4].

وفي العصر الحديث أصبح للكلمة معنيان مختلفان: أحدهما الأدب بمعناه العام وهو الإنتاج العقلي يعتمد على الكلمة كأداة تعبير مهما يكن موضوعه وأسلوبه، سواء أكان علمًا أم فلسفة أم طبيعة ما دام أنه يصدر عن العقل الإنساني.

والثاني الأدب بمعناه الخاص المتعارف عليه من شعر ونثر أدبي كالرسالة أو الخطبة أو المقالة أو القصة، ويكاد يكون هذان المعنيان مفهومين عالميين يتفق عليهما العلماء في كل مكان، ويستعملان بهذين المحورين، والقرينة المعنوية أو السياقية توضح دلالة كلمة أدب هل هي بالمفهوم العام أو الخاص[5].

ولتوضيح تعريف الأدب يقول إمرسن EMERSON: "الأدب سجل لخير الأفكار" وهذا التعريف يطلق على الأدب بمعناه العام المعروف إذ يتناول جميع الآثار العقلية التي يُنتجها النّاس

---

1 - أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، د ط، المؤسسة الحديثة للكتاب طرابلس، لبنان 2005، ص09.

2 - طه ندا، الأدب المقارن، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت، ص 12.

3 - طه حسين، في الدب الجاهلي، ط12، دار المعارف، مصر، د ت، ص 23.

4 - أنطونيوس بطرس، المرجع نفسه، ص 10 – 11.

5 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط 4، دار الفكر عمان، الأردن، 2008، ص 10.

في أية ناحية علمية أو فنية، ويدلّ في معناه الخاص على كل إنتاج شعري أم نثري[1]وقد عرّف أحمد أمين الأدب في معناه الخاص:"إنّه تعبير مبدع عن الذّات بلغة مؤثرة ومناسبة، أو هو إعادة صياغة للحياة أو تأثيراتها على النفس بأسلوب رائق"[2].

وهذا التعريف يركّز على أنّ النّص الأدبي يتضمن أطرافا هي: الملقي أو المنتج وهو الأديب، والثاني الموضوع أو النص والثالث هو المتلقي أو المستمع، والرّابع عناصر مشتركة تؤدي الموضوع وتعكس ذات الأديب وتؤثر في نفس المتلقي، وهذه العناصر هي اللّغة والعاطفة والصّور، ومن المعروف أن هذه العناصر حين تنسجم تُحدث تأثيرًا بل سحرًا في نفس المتلقي ينتقل من جيل إلى جيل حسب قوته وا إنسانيته، وذلك ما يسمى بخلود الأدب[3].

توسّع العلماء في تضيق الآداب، فتحدثوا عن أدب المجالسة وأدب المائدة، وأدب الفروسية، وأدب الزّيارة، ثم انحصر مفهومه إلى أنواع وفنون، يُطلق النّوع على النثر والشعر وأمّا الفن فيُطلق على المسرح، والقصّة، والملحة، فيُقال الفن المسرحي، والفن القصصي، والفن الملحمي...، ويدخل في دائرة الفن أغراض، كالوصف، والرثاء، والمدح والغزل... وجميعها من الشعر الغنائي، والحكمة، والمثل أو الحكاية الخرافية، وهي من الشعر التعليمي[4].

وهناك من يمزج الفنون بالأغراض وبالأنواع، يقول مارون عبّود: " وقفت على الأدب أطوار عديدة صقلته وهذّبته ونوّعته فوصل إلينا في أرقى أشكاله، والأدب نوعان: إنشائي ووصفي"[5].

و الآداب أنواع كما حددها أنطونيوس بطرس حيث يقول إنّ الأنواع الأدبية صيغ فنيّة تخضع لقوانين وضعها الدّارسون والنقاد، وتتجلى في هذه الأنواع معطيات الفكر الإنساني، فتنقل هواجس النّاس، ومشكلاتهم، وأهوائهم، وقيمهم من خلال القصّة أو المسرحية أو الشعر"[6].

يحتاج الأدب أكثر من غيره إلى الثقافة، لأنّه وثيق الصّلة بمناحي الحياة العقلية والشعورية، والمادية، وزادت فرص نجاحه في آداب الأمم الأخرى، فنرى قصصًا وروايات كثيرة قرّبت المسافات وربطت الوشائج الإنسانية بين الشعوب، وآخت بينهم من مثل "البؤساء" لفكتور هيفو"، و"دون كيشوت" "لسرفنتس"، و"مدام بوفاري" "لفلوبير"، كما أثرت مسرحية "أو ديب" "لسوفوكليس" في نتاج الأدباء العالميين، والأمر كذلك بالنسبة إلى "ألف ليلة وليلة" ورسالة الغفران"،

---

1 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2004، ص 17.

2 - أحمد أمين، النقد الأدبي، ط5، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1983، ص 20.

3 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 10 -11.

4 - أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 11.

5 هارون عبّود، أدب العرب، دط، دار مارون عبّود، بيروت، 1968، ص 39.

6 - أنطونيوس بطرس، المرجع نفسه ، ص 12.

و"فاوست" وغيرها من أعمال زادت في إثراء الفكر والأدب[1]، إنّ الثقافة هي التي جعلت من العصر العبّاسي خاصة، والأندلسي والنهضة عامة منابر إشعاع ومحطات فكرية، كان لها الفضل الكبير في رقّي الفكر الإنساني وفي تطويره، ولعبت الترجمة دوراً فعّالاً في إثراء هذا الفكر، فلم يكتف دارس الأدب بما عنده بل أعطى اهتماماً كبيراً للآداب الأخرى كاليونانية والرّومانية، وخير مثال على ذلك إلياذة هوميروس ومدى تأثيرها على الآداب الأوربية ثم العربية[2].

وهناك إجابة للكاتب الفرنسي "سانت بيف" "Sainte Beuve" عن سؤال: ما الأديب؟ قال: "هو الكاتب الذي يغني العقل الإنساني، ويزيد ثروته، وهو الذي يعينه للسير قدماً، وهو يكشف حقيقة أدبية، أو ينفذ إلى العاطفة الخالدة في قلب الإنسان، وهو الذي يؤدي فكرته أو ملاحظته أو رأيه في صورة دقيقة معقولة جميلة، ومن يخاطب الناس جميعاً بأسلوبه الخاص ولكنّه أسلوب الجميع، أسلوب حديث وقديم معاً، صالح لكل زمان"[3].

إذن فالأدب هو الكلام الدقيق الجميل الذي يعبّر عن الحقائق الأدبية والعواطف الإنسانيّة وتعتبر اللّغة عنصر أساس في الأدب، إذ لولاها لكان التّعبير عن الذّات بطريقة أخرى كالرّسم أو النّحت، وهذه الفنون تلتقي مع فن الأدب كونها تعبّر عن الأحاسيس، وقد جعلها الله آية من آياته حين قال: ﴿ومن آياته خلق السّموات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم﴾[4].

تُعد اللّغة أرقى معجزة خلقها الله في الكون لأنّ العقل البشري أخذ يرتقي بالرّموز، من الإيمان بالخرافات والمحسوسات إلى الإيمان بالرّموز، فاللّغة إذا: "جملة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم"[5].

فاللّغة أداة التعبير ووسيلة الفكر وتوصيله على المستوى الجماعي أمّا على المستوى الفردي فهي وسيلة تفكير، إذ لا يمكن للمرء أن يفكر بدون لغة، وعليه فاللّغة آلية للتعبير والتواصل والأدب ثمرة كل فكر.

والحقيقة أنّ التّعبير عن الأفكار لا يكون بالبحث عن الألفاظ، يجب أن يكون الكاتب عالماً بأسرار اللّغة والفروق بين المترادفات والكاتب المقتدر هو الذي يستطيع الاختيار والبناء، ولديه خبرة ومهارة بشحن الدّلالات المعبّرة، بحيث تصبح المعاني الهامشيّة أبعاداً وأعماقاً التي تعبّر عن نفس صاحبها[6].

---

1 - أنطونيوس بطرس، الأدب، ص 12 – 13.

2 - المرجع نفسه، ص 14.

3 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 17.

4 - آية 22 من سورة الرّوم.

5 - ابن جنّي (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص 33.

6 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 28، 29.

وتتميز اللّغة باستعمالاتها المختلفة لكل من مجالات الأدب والعلم والحياة اليومية، وبخاصة في تعريف الحد الفاصل بين اللّغة الأدبية واللّغة اليومية، واللّغة العلميّة، إذ أنّ مجرد التضارب بين الفكر والانفعال أو الشّعور ليس كافيا، "لأن الأدب يحتوي على فكر أو معنى، كما قال قدامه بن جعفر"[1].

إنّ " اللّغة مادة الأدب مثلما أنّ الحجر والبرونز مادة النّحت والألوان مادة الرّسم، والأصوات مادة الموسيقى، غير أنّ على المرء أن يتحقق من أنّ اللّغة ليست مجرّد مادة هامدة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثّقافي لكل مجموعة لغويّة"[2].

واللّغة"العلميّة إشاريّة بينما اللّغة الأدبيّة ملأى بالجناس والتّضمينات وليست دلاليّة فقط بل تعبيريّة، كذلك لأنّها تنقل الموقف ولا تقتصر على تقرير الفكرة في ذهن السّامع بل تتجاوزه إلى التّأثير في القلب، وتشدّد على القيمة الصوتيّة في الوزن والقافية والتّكرار"[3].

توجد فروق قائمة بين لغة الإبداع العلمي والإبداع الأدبي لاسيّما الأدب الإنشائي، ولكن من الواضح أيضا أن هناك فروق دقيقة بين الأنواع الأدبيّة، من قصّة وشعر ومسرح ومقال.

وقد فرّق القدماء بين الشّعر والنّثر، وهناك من قال إنّ الشّعر يتجاوز اعتباطيّا العلامة إلى توازن بين الصّوت والمعنى ويمنع استنفاذ العلامة من أي معنى كان، إذ ينبغي على جسمها الكلامي أن يكون صلبًا وغامضا بشكل يكون للتّعليم معنى وأن يكون لمعنى الكلمات صوتا"[4].

وقد توقف عند الفروق اللّغوية بين الأنواع الأدبية رينيه ويليك وأوستن وارين ليشيرا إلى أنّ :

1- الجانب الصّوتي في الشّعر مختلف عنه في الرّواية اختلافا بيّنا.

2- العنصر التّعبيري الانفعالي في الشّعر الذّاتي أكثر منه وأوضح في القصّة والرّواية.

3 – العنصر الذّرائعي الّذي يهدف إلى التّأثير بواسطة استثارة التوسل العاطفي لحظة أزمة انفعالية أقوى من الشّعر، بينما العنصر البرهاني الذي يهدف إلى الإقناع أقوى في الرواية منه في الشّعر، وحتّى في الشّعر تجد فرقا بين الشّعر التّعليمي التّربوي، والشّعر الغنائي الذّاتي.

4 – اللّغة في الرواية والقصة والمسرح أكثر ذهنيّة منها في الشعر.

---

1 - أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ط1، مكتبة وهبة، القاهرة، 2004، ص 14.

2 - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترمحي الدين صبحي، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1987، ص 28.

3 - المرجع نفسه، ص 22.

4 - أحمد رحماني، المرجع نفسه، ص 15، نقلا عن جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترقام المقداد ص 283.

5 – اللّغة الشعريّة أكثر انتهاكا لنظام اللّغة من أجل وضع المستمع والقارئ في حالة من الوعي والانتباه.

6 – اللّغة الشعريّة تعني كثيرًا بالحبك المحكم لدرجة التّعقيد أحيانًا، بحيث يصبح من المستحيل تغيير كلمة أو إضافتها دون إفساد تأثيرها في المجموع[1].

إنّ اللّغة الشعريّة مشحونة بالتّصوير بدءًا من أبسط أنواع المجاز ووصولا إلى المنظومات الأسطورية، إلا أنّ المجاز ليس ضروريا للنّصوص القصصيّة ومن ثم لجانب كبير من الأدب، فثمة قصائد جيدة وعارية تماما من الصوّر"[2]، كما أنّ الصّفة المركزيّة هي التخييل"[3].

يؤدي الاهتمام بالتميز بين اللّغة الأدبيّة والعلميّة أو اليوميّة، ثم التمييز بين اللّغة في الأنواع الأدبيّة نفسها إلى إيجاد تعريف آخر للأدب وهو: "الأدب يشمل كافة الآثار اللّغوية التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية"، وبذلك يتبين لنا أن أصحاب هذه النظرية يميّزون الأدب بصيغته فحسب بل يميّزونه بأثره النّفسي الذي ينبعث عن خصائص صياغته، وهذا الأثر هو الانفعالات العاطفية"[4].

إنّ وسيلة التعبير عن الأدب هي اللّغة، ولكنّها ليست اللّغة السّطحية الجافة التي تنقل الحياة على غرارتقوم به آلة التصوير، بل هي اللّغة الحيّة التي تحسن اختيار المفردة الملائمة البعيدة عن الاستعمال اليومي والتي تحمل في صورتها الجديد المدهش، بحيث تولّد فينا المتعة واللّذة، ويبقى صداها يتردد حتى بعد القراءة، والأسلوب هو الذي يحدّد هويّة كل كاتب، ويميزه عن سواه، وفي هذا المجال قال "بوفون" "BUFFON" "الأسلوب هو الرّجل"[5].

ومعنى ذلك أن مشاهد الحياة مبذولة للجميع، ولكن العمل الأدبي النّاجح هو الذي يبرع في عرض تلك المشاهد، وتفسيرها، وتحليلها سواء أكان قصيدة، أم مقالة، أم مسرحيّة، أم قصّة.

اختلف الدّارسون حول وظيفة الأدب منذ زمن بعيد، ففي النقد الكلاسيكي كان التركيز على أنّ وظيفة الأدب الأخلاق، و"كان استقصاء أرسطو في كتابه فن الشعر يدور حول ما هو الأدب وكيف يعمل عمله"[6] وأنّه ينبغي أن يقوم بتطهير النّفس، وفي الشّعر العربي كان أحسن بيت ما كان قطابمعنى حاملا للقيم النّبيلة وموافقا للخلق السّليم، يقول حسّان بن ثابت[7]:

---

1 - رينيه وليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 24 – 25.

2 - المرجع نفسه، ص 25 – 26.

3 - المرجع نفسه، ص 25.

4 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2004، ص 8.

5 - أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 18.

6 - أحمد رحماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، ص 18، نقلا عن غراهام هو، مقالة في النقد، ص 13.

7 - أبو محمد عبد الله بن مسلم (ابن قتيبة)، الشعر والشعراء، د ط ، دار صادر بيروت ، ص 22 – 25.

وا ٍن أشعر بيت أنت قائلـه بيت يـ ُقال إذا أنشدتـه صدقا

وا ٍنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وا ٍن حمقا

والمدرسة الرومانسية ترى أن الشّعر تعبير عن ذات النفس، والواقعية ترى أن الأدب نقد للواقع والحياة.

هذه الآراء تجعلنا نميّز بين وجهتي نظر متمايزتي الموقف من المسألة هما: "المدرسة الفنية التي ترى أن غاية الأدب محصورة فيه، لا تتعداه، فالفن للفن، والمدارس الأخلاقية ترى أن الأدب يجب أن يكون خادما لحاجات الإنسانية، وقد يطلق على الأول الاتجاه المثالي الجمالي، ويطلق على الثاني الاتجاه الواقعي"[1] يقول غنيمي هلال: "الاتجاه الجمالي والواقعي في صراع دائب ولكنهما غالبا ما يتكاملان لدى كبار النقاد إذا نظرنا إلى ملابسات عصرهم"[2].

وا ٍذا شئنا أن نجمل القول في هذه الوظيفة التي ينهض بها الأدب في الحياة قلنا إنها تنحصر في شيء واحد هو التهذيب،فالتهذيب الإنساني يـ ُعد الغاية الخيرة التي تنتهي عندها جهود الأدباء، والتي تمثل مهمة هذا الفن العظيم، والتهذيب يظهر في أمرين اثنين: الإفادة والتأثير، فالأدب يتجه إلى عقل القارئ بالثقافةوالإثراء، وا ٍلى عواطفه بالتأثير فيبعثها قوية صادقة تحرك الحياة والأحياء إلى أرقى غايات المجد والكمال"[3].

وتتجلى مهمة الأدب في انّه يصور ما في نفس الإنسان من فكرة وعاطفة أو حادثة هامة لها مغزاها، ثم ينتقل ذلك إلى نفوس القرّاء فيعينهم على فهم الحياة ويوقظ مشاعرهم، ويوجه نفوسهم إلى الغايات الإنسانية النبيلةوهذا هو ما عتاد النقاد أن يسمّوه إيصال التجربة إلى الآخرين"[4].

وطبيعي أن تكون هذه التجربة قيمة حادة تؤثر في الأديب فتوقظ فكره وشعوره، ثم تأخذ صورة معنوية جديدة تستدعي صورة لفظية ملائمة تنقل صورتها الأولى إلى نفس القارئ، فالأديب بذلك هو الرسول الذي يتلقى بعبقريته من الحياة جمالها وفلسفتها فيبلغها النّاس في قصته أو قصيدته أو مقالته[5].

وينهض الأدب كذلك بعبء الثقافة العامة ويصل بها إلى طبقات الشعب مستعينا بالكتب المؤلفة والصحافة، والقصص الجميلة والدواوين العظيمة وكل وسيلة قلميّة أو لسانيّة، وهو يؤديها بطرق عديدة، فهي مرة حقائق خالصة في العلوم والفلسفات، ومرة حقائق تعينها العاطفة وتكسبها

1 - أحمد رحماني، المرجع نفسه، ص 18.

2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص277.

3 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 77، نقلا عن لاسل آيركر مبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض ص 84.

4 - المرجع نفسه، ص 77.

5 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص77.

قوة وجمالا كما في التاريخ والنقد، وتارة عواطف قوية تسند إلى حقائق الحياة فتبعث في العقول يقظة وفي الخيال سموا، وذلك شأن الروايات والقصائد ونحوها من فنون الأدب الجميل[1]كما يُعد الأدب عماد النهّضات السياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة، والفكريّة يسجلها ويسايرها ويأخذ بيدها إلى سبيل النّجاح ولذلك يكثر الشعّراء والكتّاب والخطباء في عصور الثورات والإشراق الفكري، تلك العصور التي تتيح حياة جديدة، وتتصادم فيها العواطف والنزاعات وتتزاحم الآمال والرغبات فإذا بالأدب صحيفة ذلك وتاريخه الحي الصادق، وخلاصة القول أن الأدب بمعناه العام وسيلة الحياة الإنسانية المهذّبة ، يصل بين الأفراد والجماعات، وبين العصور المتوالية والأجيال المتعاقبة ويسمو بالجنس البشري إلى مستوى فكري وشعوري وخلقي جليل[2].

يُعد الإنسان القيمة الأغلى في الوجود، ومن أجله كانت الديانات السماوية، والفلسفات والتقدم العلمي والحضاري فكل الموضوعات التي تغني فكره، وتمتعه، وتسليه، وتعمق فهمه للحياة تصلح مادّة للأدب، يبقى لى الأديب أن يُوفق في عرضها وتناولها، ولا تتوقف حياة قصة أو مسرحية على نوع الموضوع بل على الطريقة أو الأسلوب لأن لكل عصر ذوقه وأسلوبه[3].

ونرى أعمالا أدبية لم يكتب لها البقاء كونها لم تستطع أن تكون ملائمة لكل عصر وذوق، ولم تكيف مع بيئاتها والمستجداتالعلميّة، في حين نجد أعمالا أخرى عاشت طويلاً لأنها أحسنت تحليل الشخصية الإنسانية في صراعها مع الوجود، وفي حالاتها المختلفة، من غضب ورقة، وحزن وفرح، وأمل وبؤس.

"وبقيت إلياذة "هوميروس" وأناشيد "أوفيد" OVIDE ومؤلفات "أرسطو" و"أفلاطون" على سبيل المثال حيّة ومرجعاً يستقي منه الكثيرون"، وحتى الموضوعات الأسطورية والخرافية نجحت في البقاء، لأنها أرضت القارئ بما قدمه من مواضيع لها صلة بميول الإنسان وغرائزه، ووسعت مدارك خياله وإلهاماته، وفتحت أمامه أبوابا على المجهول والمستحيل[4].

والأدبي من جهة أخرى لا ينقل حياة المجتمع الذي يعيش فيه، بل هو يتفاعل مع هذه الحياة، ثم يستمد منها موضوعا معينا، يتناوله من زاوية معينة، وبمقدار ما يتفنن في عرضه، وفي التعبير عنه يلفت انتباه القارئ، ويشدّه إليه، فيكتب لعمله النجاح.

يتناول الأدب موضوعات متفرقة، كلّ يركّز على عادة سيئة، أو مستهجنة، متفشية بين النّاس، ويريد تخليصهم منها، "مثل ما فعل "موليير" "Molière" في القرن السابع عشر، فلجأ إلى الأسلوب السّاخر المتهكم، أو كما فعل "فولتير" "Voltaire" و"روسو""Rousseau"الذين هيّأوا

1 - المرجع نفسه، ص 78.

2 - المرجع نفسه، ص 80.

3 - أنطونيوس بطرس، الأدب، ص 19.

4 - أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 20.

الفرنسيين ليثوروا على الظلم، فدكّوا حصن القهر، والاستبداد، وفتحوا أمام البشرية أبواب الحريّة والعدالة، والمساواة[1]، وقد يتناول الأديب موضوعا خرافيا للوصول إلى غايته، وهذا ما فعله "عبد الله بن المقفع" في العصر العبّاسي فاستخدم الحيوانات لأغراض بشرية، وأعطى للحاكم درسًا في حسن التعامل والرعاية، ولا يكون الأدب وليد لحظة معينة، بل تتداخل فيه حالات مختلفة، سياسيّة اقتصادية، اجتماعية، ودينية، وبيولوجية، فهو مزيج من مؤثرات خارجية وداخليّة[2].

وكانت مواضيع الأدب مميّزة بحسب كل عصر، ففي القرن السابع عشر امتاز بنزعته الإنسانية، فانصرف إلى قضايا الفكر، والدّين، وعلم الجمال، ثم اضمحلت الاهتمامات الفردية، والعلاقات العاطفية أمام العقل والفكر، ولم تنهض إلاّ في القرن التاسع عشر على أيدي الرومنسيين الذّين غرقوا في الهموم والمشاغل الذّاتية، فهاموا في حب الطبيعة، وجعلوها المصدر الرئيسي لإبداعاتهم[3] وظهر الاتجاه الواقعي في القرن التّاسع عشر، الّذي أراد أتباعه تصوير الحياة كما هي، متأثرين بروح العالم، ففتشوا عن الحقيقة في الواقع المادي الملموس عن طريق التجربة، ولما نبذوا هذه التجارب المادية لأنها لا تكفي للتعبير، والمظاهر الخارجية غالبا ما تكون مزيفة، بحثوا عن أسلوب جديد في التعبير فكانت الرمزية ذات النّزعة الصّوفية التي نادت بتخطي عالم الحواس المادي لوصول إلى عالم مثالي، فاستعملت ألفاظا إيحائية ورموزًا وإيقاعات موسيقية[4].

ولمّا فقد النّاس ثقتهم بالحكّام والقادة العسكريين، وبالدّين والأخلاق، نتيجة ما حلّ بهم من دمار وخراب لحياتهم وممتلكاتهم، ظهر الاتجاه الدّادي" في "زيوريخ" 1916، ثم انتقل إلى فرنسا بواسطة "أبليب سوير والذي عبّر عن هذا الاتجاه بقوله: "ضع الألفاظ في قبعة، ثم أخرج منها ما يعن لك، فبهذا يصنع الشعر الدّادي"[5].

وقد مهّد هذا الاتجاه لظهور السريالية التي تعتمد على آلية نفسية بحتة، وتهدف إلى التعبير عن العمل الحقيقي للاشعور، دون وجود رقابة للعقل، وبعيدًا عن كل اهتمام فنّي أو أخلاقي[6].

وقد حدث تغيّر كبير في العالم أثناء الحرب العالمية الثانية، فتغيرت مثل، واستحدثت قيم، وتحوّل وضع الإنحوان لاً واضحًا، نتيجة الضغوط السياسيّة، ففتش الأدباء عن وسيلة للتعبير، تستوعب كل ما جرى، فوجدوها في القصّة، وانصرفوا إليها بعدما رغبوا عن الشعر، ثم استحدثت

---

1 - المرجع نفسه، ص 23.

2 - المرجع نفسه، ص 23.

3 - المرجع نفسه، ص 33.

4 - عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ط8، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص 32.

5 - المرجع نفسه، ص 33.

6 - المرجع نفسه، ص 33.

لمسرحيّة التعبيريّة التي تصوّر بالرموز القوى الهائلة والفعالة في العالم، وكان السبب لظهور هذا النّوع من القصة والمسرحية الاتجاه الوجودي الذي أثر كثيرا في الأدب بمظهريه المسيحي الصّوفي المتمثل في المؤلفات "كيركجورد" الدانماركي، و"جابيرييل مارسيل" الفرنسي، والمظهر الآخر الإلحادي عند "جان بول سارتر" و"ألبير كامو" في فرنسا و"هايدجر" في ألمانيا[1].

فالوّجوديّة أكثر من فكرة عقليّة، إنما فلسفة ولدت نتيجة للقلق في عصرنا، والفراغ الذي يرجع إلى ضياع عقائدنا وتبعثرها"[2].

وكان آخر مذهب أدبي أنتجه الغرب، وأحدث في العالم ضجة كبيرة هو مذهب "اللامعقول" Absurdوالذي راج أكثر من ربع قرن في فرنسا، فلفت غليه الكثير من المثقفين حتى أنّ بعض أدبائنا تأثروا به في إنتاجهم الأدبيويعبّر هذا المذهب عن السّخرية المريرة من منطلق الحياة التقليدي وعدم الثقة فيه، كما يصورلتمزق الرّوحي الذي أصاب الذات نتيجة لاصطدامها بهذا المنطق"[3].

لعبت المذاهب الأدبية التي ظهرت في أوربا دورًا هامًا في إيجاد أساليب حديثة، وفنون ذات علاقة وطيدة بها، تداخلت مؤثراتها لتولد التجديد في النّقد والأدب، كما فتحت الآفاق الواسعة لكوا من النفس الإنسانية عن طريق التداعي الفنّي والجمالي، ومن أبرز مظاهرها النّهوض بالأدب خدمة للقضايا الإنسانية، وتوعية الفكر والفن معًا.

انعكس هذا التجديد على أدب عصر النهضة والأدب الحديث، وكان تأثيره جليّا في إنتاجات أدبائنا ومثقفينا، فتفاعلت نفوسهم مع التغيّر فكريًا وجماليًا، الأمر الذي أدّى إلى استحداث أدب يتماشى وروح العصر ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الأدب الرّمزي الذي أنتج المسرح الرمزي والأدب الواقعي الذي أعطى الرواية الواقعية.

---

1 - المرجع نفسه، ص 34 – 35.

2 - عزالدين إسماعيل، الأدب وفنونه ، ص 36، نقلا عن:

DRINK Water (John) : the autine of literature George newnes, London 1950, p 752

3 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 33.

الفصل الأول :

العمل الأدبي بين التجريد والتجريب.

1 - حد التجريد والتجريب (لغة - اصطلاحا).

1 – 1 – حد التجريد (لغة - اصطلاحا)

1 – 1 – حد التجريب (لغة - اصطلاحا)

2 - تجليات التجريد في العمل الأدبي

2 – 1 - العمل الأدبي كتجريد (الأدب الر ّمزي)

2 – 2 الر ّمزية (النشأة-المفهوم-الأعلام-الخصائص)

2 – 2 - مصادر التجريد الأساسية (الر ّمز - الأسطورة)

3 - تجليات التجريب في العمل الأدبي

3 – 1 - العمل الأدبي كتجريب (الأدب الواقعي)

3 – 2 – الواقعية(النشأة-المفهوم-الأقسام-الأعلام-الخصائص)

1 - حد التجريد والتجريب (لغة - اصطلاحا).

1-1-حد التجريد (لغة واصطلاحا):

جاء مصطلح التجريد في معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب كما يلي[1]:

*** التجريد Self-invocation:**

من صوره، في علم البديع العربي،أن ينتزع الإنسان من نفسه شخصً ا يخاطبه، كقول المتنبي:

لاَ خيْلَ عندَك تُهديهاَ ولا مَالفلْيُطْقعِدِإن لَمْ تُسْعِد الحَالُ .

تجريدي Abstract:

وهو في الفن:صفة لذلك النّوع من التصوير أو النحت الذي يفترض أن القيمة كامنة في الأشكال والألوان بغَض النظر عن واقعيّة الموضوع المصوّر.

وجاءفي المعجم الأدبي لجبور عبد النّور ما يأتي[2]:

تجريد Abstraction:

عملية ذهنية قِوامها فصل إحدى الخاصيّات عن شيء ما، والنّظر فيها مستقلة عن سِواها، مثال ذلكالنّظر في شكل المنضدة مستقلاً عن لونها، وحَجمها، ومادتها، وثمنها ...الخ.

---

1 - مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984 ص 88.

2 -جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص 59.

-فنيا: استخراج الماهيات ذهنيا من الموجودات والارتفاع، من المحسوسات والجزئيات إلى الأمور الكليّة والشاملة، وهي عملية تتفرد بها قلّة الفنانين، وتُسيغُ على آثارهم نوعا من الغموض والتعمية.

تجريد (معنوي) Abstraction (moral):

المقصود بالتجريد المعنوي هنا هو تحسيس بالمشاعر كأحد الوسائل الهامة في يد الفنان صاحب التكوين الفني في أي فن من الفنون، ووسيلته هذه إحدى اللّهجات أو اللّغات التي يستعملها[1].

يذكر الفيلسوف "وكاش جورج" أن للتكوين الفنّي لحظتين تستمد كل منها نفسها من الأخرى، وتؤثر كذلك فيها:

اللحظة الأولى: هي واجبات الفنان في عكس الخصائص والعلاقات الاجتماعية، من لحظة ميلاد الفكرة وعرضها بالتوضيحات التي تبرز وتجسد هذه العلاقات.

واللحظة الثانية: رغما عن الفنان بحكم التكوين الفني، هي تغطيته التجريد الذي تكشفه العلاقات الاجتماعية الصاعدة إلى سطح العمل الفنّي[2].

وهو ما معناه أن الدرجة الأولى للتجريد تظهر في المضمون الإنساني الذي يختار له الفنان الموضوع المناسب من بين موضوعات الحياة الثرية، كما تعمل الدرجة الثانية للتجريد على اختيار العناصر الفنيّة من بين الشخصيات في الأدب أو الأشكال في الفن التشكيلي.

"والتجريد لا يوصل إلى التحديد، لكنّه يُقرب من العمومية.. أحد عناصره الرئيسية، الدليل على ذلك أن تيارات الفنون التشكيلية الطليعية AVANTGARDE التي تحمل سماتها عنصر (التجريد) هي مابين فنون شخصيات، فنون غير شخصيات، فنون ذاتية، فنون بحتة..."[3].

التجريد من الجانب البلاغي.

هو علم البديع في باب المحسنات المعنوية[4]:

لغة: إزالة الشيء عن غيره، واصطلاحاً: ينتزع المتكلم من أمر ذي صفة أمراً آخر مثله في تلك الصفة، مبالغة في كمالها في المنتزع منه، حتى أنّه قد صار منها بحيث يمكن أن ينتزع منه موصوف آخر بها، وهو أقسام:

---

1 - كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة 2006، ص 185.

2 - كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح، ص 185.

3 - المرجع نفسه، ص 186.

4 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 1999 ص 298.

أ – منها ما يكون بواسطة من التجريدية، كقولك: لي من فلان صديقُ حميم" (أي بلغ فلان من الصداقة حدًا معه أن يستخلص منه آخر مثله فيها).

ب –ومنها ما يكون بواسطة الباء التجريدية الدّاخلة على المنتزع منه، نحو قولهم: "لئن سألت فُلانا لتسألن به البحر"بالغَ في اتصافالسماحة، حتى انتزع منه بحرًا فيها.

ج – ومنها ما لا يكون بواسطة، نحو "[illegible]

د – ومنها ما يكون بطريقة الكتابية، كقول الأعشى:

يا خير من ركِب المطيّ ولا يشرب كأسًا بكفٍّ من بخلا.

أي يشرب الكأس بكفّ الجوادِ، انتزع منه جوادًا يشرب هو بكفه على طريق الكناية، لأن الشرب بكف غير البخيل يستلزم الشرب، بكف الكريم، وهو لا يشرب إلاّ بكف نفسه، فإذا هو ذلك الكريم[2].

الفن التجريدي Abstract art:

اسم جامع يطلق على عدد من المذاهب التي ظهرت خلال القرن العشرين، في مجال الرّسم والنّحت، والفن التجريدي يتميز أول ما يتميز بالاستغناء عن تمثيل كل ما هو طبيعي، والاكتفاء باستخدام الخطوط والألوان والأشكال للتعبير عن الأفكار والأحاسيس والمشاعر، ويشمل الفنالتجريدي الفوقية والتكعيبية والسّريالية والتعبيرية والتجريدية وما إليها[3].

التجريد من الجانب الفلسفي هو:

هو القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والأشياء والوصول إلى الكلمات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفتها، أو هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة، بحيث يمكن استحضار الشيء من غير أن يربط هذا الاستحضار بشروط الوجود المادي، وبشروط الزمان والمكان (...)لا بد من التشبيه أن هناك فريقًا واسعًا بين ما تصل إليه الطاقات الإنسانية في التجريد، والتعميم من مفاهيم مجردة، وكلمات، وبين الأفكار المطلقة"[4].

ونضج البعد الفني بنضج طاقتي التجريد والتعميم عند الإنسان، "فإن التطور من العلامة إلى الرّمز إنما يحكي حركة انتقال الذّهن البشري من التعامل مع المادي الملموس إلى التعامل مع

1 - سورة التوبة، الآية 12.

2 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص 298.

3 - منير البعلبكي، موسوعة المورد العربية، ج2، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص 864.

4 - عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، د ط، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1986، ص 23.

صورته الذهنية، ومن استخدام الشيء غلى استخدام رمزه، فليستالعلامة أو الإشارة إلاّ مخبر ًا ماديً ا يعلم بالشيء أو الظاهرة سواء في ذلك العلامة الطبيعية التي تنهض فيها الدّلالة على قانون طبيعي والعلامة الاصطلاحية التي تنهض فيها الدلالة على عرف اجتماعي"[1].

والتجريد عند عبد السّلام المسدي:

وهوّ أن تعمّم فكرة أو شيئًا لغاية الوصول إلى انعدام كل خاصية ملموسة حيثّة فيه فيصبح إذن مسحوبا على كل ما هو ملموس حيّ ، بقطع النّظر عن وجوده ضمن واقع زماني ومكاني محدّد، والقدرة على التجريد من مقوّمات الشخصية العقلية في علم النفس يوليها علماء النفس المعاصرون أهمية كبرى في اختيار تقدمالطفل في تجاوز طفولته ودخوله مرحلة الرّشد العقلي، فعندما يستعين الصبي بعصا معينة حتى يفرض وجوده في وضعية مماثلة، يقال: إن هذا الطفل لا يملك القدرة على التجريد، أمّا عندما يلتجئ الصبي إلى أيّة عصا تحت تصرفه أو مخبأة في مكان يعرفه فيتجه إليها لقضاء حاجته منها فإننا نقولإنّ الطفل اكتشف القدرة على التجريد أي إن العصا الملموسة المحسوسة المرئية لا تهمه بقدر ما يهمه مفهوم العصا التي أصبحت آلة عامة"[2].

1 – 2 – حد التجريب (لغة واصطلاحا):

جاء في معجم مصطلحات اللّغة والأدب:

التجربة Expérience:

المعرفة أوالمهارة أوالخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة.

وكان الشاعر الانجليزي تشوصر Geoffrey Chaucer يميز بين مصدرين للأديب هما: التجربة بالمعنى المشار إليه هنا، والحقائق التي يستفيدها الإنسان من الكتب القديمة Auctorité التي تعتبر كنزا للذكريات البشرية والحكم التي استخلصها البشر خلال العصور المختلفة، فعلى الأديب في نظره أن يجمع في أدبه بين الاثنين وهي غير التجربة، التي تعطي التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض الفروض أو للتحقق من صحته Experiment بالانجليزية Expérience بالفرنسية[3].

وجاء في المعجم الأدبي لعبد النور جبور:

تجربة Expérience:

---

1 - المرجع نفسه، ص 26.

2- ينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، د ط، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان ص 112-113.

3 -مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدّب، ص 88.

1 – معرفة الأشياء الناتجة عن الإحساس بها.

2 – (منطقيا): ملاحظة حادث صنعي للتأكد من صحة افتراض.

3 –معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي أنواع، منها التجربة العلميّة، والتجربة الأخلاقية.

4 – (فنيا)مجموع الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنّان، أو الشاعر أو الأديب، وتكون محصّلا لاحتكاكه بمجتمعه، وطرائق اتصاله به والتفاعل بينهما، وهذه التجربة تكون عنصرًا أساسيًا في شخصيته الفنية التي تبرز آثاره[1].

ولئن نادى الكلاسيكيون بإسكات الذّات في التعبير فإنّ مدارس كثيرة أكّدت على أن لا قيمة للصنيع إلاّ بمقدار ما يتجلّى فيه من موجبات التّجربة الشخصية، وعبّروا عن هذه اللّفظة بكلمة معاناة[2].

وأما لفظ تجريبي (Expérimental) فتعني:

يستعمل اللّفظ في علوم الطبيعة خاصّة وكلّ ما استند إلى التجربة أو نسب إليها سميّ تجريبيًا، والمنهج التجريبي في المصطلحات الفلسفيّة هو المنهج الذي يعتمد الملاحظة والتصنيف وكذلك التحرّي بعد الافتراض، وكثيرًا ما يختلط هذا المفهوم بالاختباري (Empirique) ومنه الاختيارية (L'empirisme) والاختباريطلق على ما يحصل مباشرة من التجربة دون أن يحدّده أي قانون مُسَبَق[3].

وقد اختلف النقاد والأدباء في توضيحهم للفظ تجربة، من بين هؤلاء محمد مندور، فالتجربة في رأيه تشمل ما يلي:

- التجربة الشخصية:

وهي تلك التي تسوقها للأديب، أو الشاعر أحداث الحياة، على نحو ما نرى دستيوفسكي مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم، أو على نحو ما نرى موسبيه يقص محنته وآلامه في حبه العاثر لجورج صاند فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لا شك في صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة[4].

- التجارب التاريخية:

وذلك لما هو معلوم من أثار التاريخ معيّن لا ينضب لتجارب البشر أفرادا وأمما، وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدبا، وذلك

1 - جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 58.

2 -جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص 59.

3 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 112.

4 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 12.

كما قال أرسطو: بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت في التاريخ وا ٍنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التي أحاطت بهذا الرجل التاريخي أو ذاك بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه، وذلك دون التنفيذ بجزئيات التاريخ، والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الإنسانية الثابتة، بل إن من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلا "التاريخ؟ من يعرفه؟! إن هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتي والواقع أن للأديب الحق في أن يعمل في التاريخ خياله كما يعمله في واقع الحياة المعاصرة كما أن له إلا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا وببواعثه، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد، وكل ذلك بشرط واحد هو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التي يتحدث عنها"، وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الإنسانية الخالدة أمثال هملت ومكبت ويوليوس قيصر، وأن يقلت بها من إطار الواقع التاريخي الخاص إلى المجال الإنساني العام[1].

- **التجارب الأسطورية:**

وهي تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من القوى الطبيعية ومنالآلهة الخياليّة والكائنات الواقعية وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها ما يشاء من التجارب البشرية، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها وان يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها على نحو ما نرى أديبا كتوفيق الحكيم يتخذ من أسطورة بجماليون رمز ًا لتجربة بشرية تقص مأساة الفنان الذي يتأرجح بين جاذبية الحياة وطغيان النّزعة الفنيّة التي تريد أن تحتسبه في محراب الفن، فهذه وا ٍن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها الحكيم وغيره من رجال الفن[2].

- **التجربة الاجتماعية:**

وهي تلك التي يستقيها الأديب من محيطه الاجتماعي أو الإنساني المعاصر وهو في تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب، وقد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وان يجسده على نحو يبرز الحقيقة ومشقات البؤس دون حاجة إلى أن يمثل في نفسه أو في غيره بالفعل هذا الحرمان أو ذلك البؤس، فكم من محروم أو بائس يحس بآلام وحرمان، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدبا، لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللاّزمة لهذه الصياغة، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها، وليس من شك في أن ثقافة الأديب العامة تسعفه في صياغة التجارب الاجتماعية

1 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 13.

2 - المرجع نفسه، ص 14.

التي تحيط به حتى ليقول روسو: "إننا في حاجة إلى كثير من الفلسفة لكي نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم"[1].

- **التجارب الخيالية:**

وهذه التجارب تتصل اتصالا وثيقا بوظيفة عامة من وظائف الأدب التي يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعني بها ما يسمونه بإدخال الطاقة، وذلك لأنه إذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية في الحياة مادة لأدبه فهو أيضا كثيرا ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته، فالتجارب التي لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكي يعيشها بالخيال، فالشاعر الذي لا تواتيه مثلا فرصة لكي يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة بخيالها فإذا استطاع الخيال أن يجسم التجربة وأن يتصور في وضوح أحداثها، وكانت مشاعره من القوة بحيث تستجيب لخياله، أحسسنا في أدبه الصدق إحساسا لا يل قوة عما يمكن أن يثير فينا نفس الشاعرأو الأديب[2].

ومن معاني التجريب الفني كذلك عند عز الدين المدني ما يلي:

"يقال: أن كاتبا من الكتاب يقوم بتجربة قصصية أو روائية أو شعرية، أو مسرحية، أو نقدية، أي أنه يقوم بمحاولة فنية في أحد هذه الأنواع الأدبية"، وفي مضمون هذا المفهوم العام نجد عددا من المعاني منها السعي بالخصوص بمعنى أن الكاتب الذي يقوم بتجربة فنية يسعى في عمله قدرا جهده وموهبته إلى بلوغ النجاح الفني، ولكن الخافي في مفهوم التجربة والمستتر في معنى المحاولة، هو أنّ الكاتب يعتمد في سعيه على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية، فيكون هذا السعي بذلك مرتكزًا على عمل فني سبقه، يعد بمثابة النموذج أو المثال الذي يجب أن ينهج عليه هذا الكاتب تجربته الفنيّة، كما يستدعي مفهوم التجربةالفنيّة من جهة ثانية في ذهن الناقد عملية مقارنة، فمن يطالع أثرا ما يقول أنه من قبيل التجربة أي أنه يقارن ما بين يديه وبين ما يتصوره من الأعمال الفنية المثلى، ويكون حكمه أو تقييمه ناتجا من تلك المقارنة، ومعتمدا عليها،ومفهوم التجربة الفنيّة من ناحية ثالثة سجين ما سبق من الأعمال التي تنعت بالمثلى، وأنه يدخل في تيار أدبي معروف، وأنه يحترم ذلك الاتجاه الفني الذي قلّده، ومفهوم التجربة من جهة رابعة يطلق على أعمال الشبان في أغلب الحالات فيقول الناس أو بالأحرى الأوصياء على الأدب أن الشاب الفلاني يقوم بتجر بة قصصية[3].

---

1 - المرجع نفسه، ص 15.

2- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 15.

3 - عز الدين المدني، الأدب التجريبي، د ط، الشركة التونسية لتوزيع، د ت، ص 26 – 27.

ثم يضيف فيقول: "لكني أو مع ذلك أن أقبل ما جاء من تحليل مفهوم التجربة الفنية ببعض الآراء فيما يتعلق بالأدب التجريبي".

وتعني كلمة تجريب: الامتحان والاختبار وأنا أضيف إلى ذلك البحث والامتحان والاختبار هي المعاني الأساسية التي يتضمنها مفهومالفنّي.

وكلمة بحث تعني التتبّع والتّقصي، فالأدب الباحث هو ذلك الأدب الذي يتتبع في جوهره الأشكال والمضامين مع سابق علم بالأصول والأسس والإلمام بهما، ثم الدخول في مجال فني تحف به المتناقضات من كل جانب.

والع ّل كلمة قصة في العربية لها نفس الدلالات، من ذلك يقال أن فلانا قص ويقص الأثر أي يتتبعه عن كثب، وهذا ما يرادف في الأصل اللغوي كلمة بحث).

وكلمة امتحان تدل على تحمل مضن فيه معاناة.

وكلمة اختبار تعني تلك الطريقة العلمية التي تتصف بالتحقيق الصحيح مع معرفة جيدة وجادة بالأصول.

وكلمة تجريب هي القاسم المشترك للمعاني السابقة[1].

ثم يوضّح كلمة تجريب من وجهة نظره، فيقول: "إلا أن التجريب الفني والأدبي الذي نعنيه نحن هي تلك العملية الفنية التي يقوم بها الفنان أو الأديب لرفض ما للثقافية والأدب والفن والتقاليد الحضارية من عناصر متعفنة تنافي في جوهرها روح العصر، وتطور المجتمع وحرية الفرد ولتفكيك تراكيبها، وا ٍبراز هياكلها، وا ٍظهار مميزاتها ثم للدخول في مغامرة فنية وأدبية لخلق أدب وفكر وفن تطيق من الأدران، وذلك اعتمادا على ما تقدمه العلوم الإنسانية وحتى الصحيحة والفنون باختلافها من شتى الإيرادات الإيجابية، ومعرفة دقيقة للأصول الجمالية الممكن استعمالها في أحد الأنواع الأدبية"[2].

وأما التجريب الذي نقصده في هذا البحث هو ذلك التجريب الذي ارتبط بالعلوم التجريبية وكيفية تطبيقها على الأدب، فأراد النقاد أن يوفقوا بين مطالب العلم ومطالب الفن، وأن يجمعوا إلى عنايتهم بالحقيقة، عنايتهمالخصائص الجمالية، فكثرت ثقة الكتّاب والنُقاد في العلم لأنّه سيحل كل مشاكل الإنسان.

وقد دعت الفلسفة الوضعيّة التي أسسّها "أوجست كونة" (1798 – 1873) والفلسفة التجريبيّة التي أسّسها "جون ستيورات ميل" (1706 – 1873) وا ٍلى خروج الإنسان من حدود ذاته طلبا للمعرفة الصحيحة رأى العلم هو الّذي يقود إلى هذه المعرفة لا القلب كما كان يرى

1 - عز الدين المدني، الأدب التجريبي، ص 27.

2 - المرجع نفسه، ص 28.

الر ّ ومنلسيّون، "وموجز قضايالفلسفة الوضعيّة والتجريبية التي تهمّ نا أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها، وان العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية وأن الفكر الإنساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ، في الفلسفة وفي العلم، إلاّ بعكوف الدّائب على التجربة وبتخلّيه عن أفكاره الذّاتية السابقة"[1].

وأول ناقد أدبي يمثل هذه الفلسفة هو "تين" الذي كان يرى أن استقلال الفن عن كل غاية نفعية أو خلقية، وأنّ الفن يشارك العلم هذه الخاصة، "يقول في إحدى رسائله إلى معاصره المؤرخ "فرانسوا جيزو": لكل شيء موضعه الخاص به هذه هي قضيتي الكبرى، ففي الحياة العلمية للخلق سلطانه المطلق..ولكن إذا كنت أراه كذلك وإذا كنت أحبه في ميدانه، فإني أنقيه من الميادين الأخرى، فالفن والعلم مستقلان، ويجب ألا يكون للخلق أي سلطان عليهما"[2].

وير "إميل زولا"في الاتجاه التجريبي أذّه على الكاتب الانتهاء في قصصه إلى نتائج تؤيدها العلوم فيما وصلت إليه، فبعد أن يجمع الكاتب الحقائق كما لاحظها ملاحظة دقيقة ليضع بها لبنات نباته الفنّي، ويهيئ الأرض التي تتحرك فيها شخصياته الأدبية و"يأتي دور التجربة التي بها يحرك شخصياته في دائرة وقائع خاصة ليبرهن على توالي الحقائق طبقا لما أدت إليه الوقائع المدروسة في العلوم"[3].

وقد ألف زولا، تطبيقا لمبدئه التجريبي، وفي واحد وثلاثين قصة طويلة، تاريخ أسرة فرنسية متعاقبة الشخصيات هي أسرة "روجون ماكار" "Rougon Macquart" وقد انتهى في هذه القصص إلى نتائج كان قد وصل إليها علم الوراثة لعصره، ويرى "زولا" التجارب الأدبية لا يمكن أن تؤيد نتائجها جميعًا علوم العصر، لأن الظواهر الإنسانية من التعقيد بحيث لم يتوصل العلم بعد إلى الكشف عن كل أسرارها، وحسب الكاتب أن يبرهن على خطر النتائج التي يصوّرها من الناحية الاجتماعية، لينبه إلى أخطائه كيلا يقع في مثلها[4].

وقد تأثر "إميل زولا" بكتاب "الطب التجريبي" لكلود برنار، وكان لزولا فضل توضيح "التجربةفي الأدب، وتوضيحًا يتمثل فيه روح العصر، وقد فرق بين الملاحظة والتجربة، فالملاحظة استخدام وسائل البحث لدراسة الظواهر الطبيعية كما هي دون تغييرها، والتجربة

1 - ينظر: محمد عنيمي هلال، الأدب المقارن، د ط، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001 ص307.

2 - محمد عنيمي هلال، الأدب المقارن ، ص 309.

3 - المرجع نفسه، ص 311.

4 - المرجع نفسه، ص 311.

استخدام نفس وسائل البحث بقصد التغيير والتبديل للوصول إلى غاية، فمثلا علم الفلك علم ملاحظة، وعلم الكيمياء علم تجربة"[1].

فملاحظة الكاتب للأحداث الطبيعية لا تكفي بل لا بد بعد ذلك من ترتيبها ترتيبًا يوجه بها الكاتب الظاهرة التي يلحظها لتنتهي إلى النتيجة المرغوبة، وفرّق بين القصة التجريبية والعلم التجريبي، إذ لم يعرف بعد كل القوانين التي تتحكم في العاطفة، ولا يستطاع تحليل الشعور كما يشرح الجسم ولكن زولا" يدعو مع ذلك إلى الاستقصاء في الملاحظة التي تتوجها التجربة[2].

ويرفض "زولا"يكون القاص مصورًا فقط، إذ يستحيل على الكاتب أن يقتصر على التصوير بدون التأويل، إذ لا بد للكاتب من "التجربة"أي إخضاع الحقائق لقانونها المتحكّم فيها، وبهذا ينير التجريبيون الطبيعة دون أن يخرجوا من حدودها.

والفكرة التي يخضع الكاتب لها حقائقه ليست تحكميّة، ولا خيالية محضة ولكنّها عالميّة، غايتها التعريف بالطبيعة وبالمجتمع، وهي تتيح للمؤلف أن يلحظ ويفهم ويخترع في ميدان حر فسيح، وغاية التجربة الأدبيّة كغاية التجربة العلميّة أن يصير المرء سيدا مسيطرًا على العالم لتوجيه ظواهره بغية توجيه المجتمع إلى القيم الاجتماعية، وتغييره إلى الأفضل.

ويقوم الكاتب في ذلك بأنبل الواجبات، بكشفه عن مشكلات المجتمع وطرق العدالة فيه، وبتصويره طرائق الجرائم والشر وأسبابها، لتجنبها ثم علاجها، فالتجريبيون بعملهم هذا يكونوا دعاة القيم الإنسانية عن طريق التجربة[3].

يقول "زولا"لأننا جميعًا مثاليون، أي نشغل بالدعوة إلى مثال من وراء التصوير الفني التجريبي، ولكن الرومانيتكيين يسلكون في الدعوة إليه مسلكًا خياليًا ذاتيًا ضارًا، في حين يعمل التجريبي على توفير السعادة للإنسان بتصويره الفنّي، ليصبح – فيما بعد – سيد الطبيعة في مجتمع عادل".

والقصة التجريبية في ذلك بمثابة بحث لتصوير مشكلات الإنسان والمجتمع، ولذا كان على الكاتب أن يعرف كل ما اكتشفه العلم خاصًا بالإنسان والمجتمع[4].

1 - المرجع نفسه ، ص 312.

2 - المرجع نفسه، ص 312.

3 - محمد عنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 112.

4 - المرجع نفسه، ص 313.

2 – تجليات التجريد في العمل الأدبي:

ارتبط الأدب منذ القديم بعالم الأفكار والفلسفة بدءًا بالعصر اليوناني ووصولا إلى العصور المعاصرة، فالأدب اليوناني في كثير من موضوعاته كان ينحو نحوا فكريًا فلسفيًا، وخير من مثل هذا الأدب "أفلاطون" وتلميذه "أرسطو" الّذين اهتما بعلم الجمال الأدبي.

وظهر هذا التوجّه أيضا في الأدب العربي القديم منذ العصر الجاهلي لكن التطور الحقيقي كان في العصر العباسي نتيجة لارتباط الأدب بالفلسفة اليونانية ومدى تأثيرها على بعض الشعراء أمثال أبي العلاء المعرّي" في رسالة الغفران"، هي رحلة تخيلها أبو العلاء المعرّي في الجنة، وفي الموقف، وفي النار، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب، والغفران أو عدم الغفران (...) وليس العالم الغيبي فيها إلا قالبًا عامًا، لعب فيه خيال أبي العلاء دورًا فريدًا في الأدب العربي، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية"[1].

ونجد أيضا تأثير الأفكار الذهنية في النثر العربي كقصص كليلة ودمنة، وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة، "وهذا الكتاب هو ذو طابع خلقي وفني، قصد فيه "ابن المقفع" إلى تعليم الملوك كيف يحكمون، والرّعية كيف يطيعون، وذلك على لسان الحيوان ليكون الجد في صورة متعة تجتذب إليها العامة، ويلهو بها الخاصة"، "وممن نسج على منوال كليلة ودمنة إخوان الصفا في محاكمة الإنسان والحيوان أمام ملك الجان، في مرافعة بين الخصمين بث فيها إخوان الصفا آراءهم في الإنسان والحيوان، وأفكارهم الفلسفية العامة"[2].

1 - ينظر: محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 496 – 497.

2 - المرجع نفسه، 493 – 494.

ثم اشتدّ عود تيار التجريد في العصر الحديث بصورة ملحوظة فتأثر الأدباء والشعراء به، وكانت النزعة الفلسفية مؤثرة كثيرًا نتج عنها تصنيفات للأدب، فكان الشعر الفلسفي وخير من مثّله "إيليا أبو ماضي والقائل في فلسفة الحياة:

أيُّهذا الشّاكي وما بك داءُ كيف تغدو إذا غدوتَ عليلاَ؟
إنّ شرَّ الجُناةِ في الأرض نفسٌ تتوقى قبل الرّحيل الرّحيلاَ
وترى الشّوكَ في الوردِ وتعمى أن ترىفوقها النَّدى إكليلاَ
والذي نفسُه بغيرِ جمالٍ لاَ يَرى في الوجود شيئًا جميلاَ[1].

ويتناول الأدب التجريدي أيضا المسائل المتعلقة بالفكر والفلسفة ويناقشها عن طريق الأشكال الفنية المختلفة كالمسرحية والرواية، وهنا يبتعد الفن ظاهريا عن الواقع ولكنهيعبّر عنه من منظور خاص هو اختزال هذا الواقع في النّشاط الفكري والعقلي للمجتمع.

ويعتبر الأدب التجريدي أحيانا إعادة صياغة لإبداع ثقافي سابق يعبّر عن مرحلة متقدمة من التطور الاجتماعي، عكست نظرة مختلفة للواقع يغلب عليها الطابع الخرافي، يتلق الأمر خصوصا بالأدب الشعبي أو الغرائبي، مثل ألف ليلة وليلة في الأدب العربي، وبعض الأساطير القديمة، فهذا الفن ينأى ظاهريا عن الواقع يعبر في الحقيقة عن مرحلة سابقة من نمط التعكير لدى الإنسان[2].

إذن فالأدب التجريدي هو أدب رمزي يهدف إلى التعبير عن الواقع عن طريق بناء واقع خيالي خفي لا يخضع لمنطق الواقع ظاهريا، ولكن يخضع له رمزيا، تتضمن موضوعاته تجارب خارقة غير إنسانية مثل الملاحم الإنسانية، أي لا يمكن أن يقوم بها الإنسان ولكنها بالرغم من ذلك تعبر عن الواقع الإنساني بالتركيز على الأفكار بدلا من التركيز على العناصر التاريخية.

2 – 1 - العمل الأدبي كتجريد:

•الأدب الرّمزي (الرمزية):

كان من وراء نشأة الأدب الرّمزي مذهب هو المذهب الرّمزي، الّذي قام في وقت كانت فيه الحركة العلميّة الوضعيّة هي السائدة، وكانت هذه الحركة تخضع كل الموجودات للحس والمنطق،

1 - إيليا أبو ماضي، دواوين الغرب، تنقيح جورج شكور، ط1، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت 2004، ص 352.

2 - محمد عنيمي هلال، المرجع نفسه، ص 394 – 395.

ولا تؤمن إلاّ بالظّواهر الماديّة، وكانت تعتقد أنّه بإمكانها الوصول إلى حقائق الأشياء بوسائلها التجريبية وبالعقل الواعي.

والسؤال المطروح هو كيف نشأ المذهب الرّمزي وما هي أصوله الفلسفية، وإلى أي مدى أثّر على الأدب الحديث؟

نشأ المذهب الرّمزي كرد فعل للنزّعة المنطقية العلميّةو التجريبية التي تؤمن بالمادة وبكل شيء محسوس، فبالرغم من اكتشافات العلم الخارقة إلا أنّه لم يستطع أن يستجيب لمتطلبات الإنسان الروحيّة ذلكفأتبّين عجز العلم ووسائله التجريبيّة عن تفسير مظاهر الكون وأسراره التي لا تخضع للمنطق التجريبي، ومن جراء ذلك عم الشعور باليأس، وظهرت روح من التمرد ضد الواقع وأشكاله الفنية القائمة، فأعلن البعض إنكارهم الشديد لحرمان الفن من الفكر، وأحسوا كذلك أنّ الحياة أوسع من الواقع الخارجي المادي، فأعلنوا الثورة ضد المذهب الطبيعي، وكان في اعتقادهم أن الحقيقة لا توجد في عالم المظاهر فحسب، ولكن الحقيقة شيء خفي متأصل في الأشياء، ومن ثم كانت الثورة ضد المذهب الوضعي الإيجابي، وهكذا ارتفع في أواخر القرن التاسع عشر إعصار من التمرد ضد: "الوضعية، والطبيعة، والبرناسية"، و"علت صرخات تنادي بتحرير كل ما خنقته الحضارة المادية مدة طويلة، وإلا وهو هذا العالم المقدس الذي هو "النفس" وكل ما تموج به من انفعالات ورغبات وأحلام"[1].

وقل إيمان الناس بقدرة العلم على تحقيق السعادة الكاملة لهم، وأضحت الميتافيزيقا تستعيد نفوذها بعد أن اعتبرها العلم الوضعي لعبة ترفيهية، ينبغي استئصالها من الذهن، ويرجع الفضل في ذلك إلى العالم الانجليزي "سبنسر" الذي أعلن رفضه لفلسفة "أوغست كونت" الوضعية، و"قرر أنّه لا يمكن للإنسان أن يصل إلى معرفة الأسرار المختلفة للكون، وأن هناك قوة غريبة سيظل الإنسان عاجزاً عن إدراك حقيقتها، وسيبقى المجهول مجهولا، وبذلك أحيا الإحساس الديني الذي قضت عليه الوضعية الإيجابية"[2].

وقد ترجم كتاب "المبادئ الأولى" (لسبنسر) إلى الفرنسية سنة 1871 وفيه يقول: "أي غرابة فيما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته؟ إنه أعد لكي يفهم ظواهر الأشياء ولا يعدوها إلى ما خفي وراء أستارها، ولكننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن ننكر هذا الشعور الذي

---

1 - تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع لبنان، بيروت، 1986، ص 14، نقلا عن: Guy Michaud, Méssage poétique du symbolisme, p 403.

2 - تسعديت آيت حمودي، أثرالرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ، ص 14، نقلا عن: P. Martino. Parnasse et symbolisme, P 120 - 121.

تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا الغشاء الظاهر حقيقة كامنة، حسب العقل أن يدركها، أما إذا هم نحوها بالتحليل والتعليل فإنه يخر صريعا عاجز ًا".

ويظهر من كلامه هذا أنه يخالف بشدة فلسفة "أوجست كونت" الإيجابية التي سادت فرنسا والتي أعلن فيها أن لا شيء وراء الظواهر المحسوسة وأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبي، وأن البحث الميتافيزيقي عبث صبياني[1].

"وصاحب الحركة العلمية تقدم البحوث النفسية، وصلت هذه البحوث إلى أن للإنسان حالتين إحداهما واعية يدركها العقل والأخرى غير واعية لا يمكن للعقل إدراكها، وفي سن 1877 ترجم أيضا إلى الفرنسية كتاب "هارتمن" في فلسفة الّوعي، وفيه فرق بين الشعور واللاشعور، وأكد أن هذا الأخير هو الذي يوجد تصرفات الإنسان وسلوكه، وله القدرة على الخلق والإبداع"[2].

وأما "فرويد" فإنه رأى بدوره أن للإنسان حالتين إحداهما شعورية، والثانية لا شعورية، ولا يمكن للعقل إدراك الحالة اللاشعورية ولا معرفة الأسرار التي تنطوي عليها، وهي التي تسيطر على الإنسان وتوجه سلوكه، كما أنها تمثل جوهرالإنسان، بحيث تكون الجانب الحقيقي فيه بينمايبقى الواقع الموضوعي وهم ً ا"[3].

وبذلك تنبهت الأذهان إلى أن هناك حقائق وراء هذه الظواهر المادية التي نراها ونحسها لا تدخل بطبيعتها في نطاق التجربة، وأن العقل الواعي ليس كل شيء في التوصل إلى المعرفة، "لهذا اتجه بعض الأوربيين في هذه الفترة إلى دراسة الأديانوالفلسفات الروحيّ ة علهم يجدون في ذلك وسيلة لاستكشاف المجهول، وا ٍشباع الرغبة في استطلاع الأسرار وقد توجهوا إلى فلسفة أفلاطون، وأعجبوا بنظرية المثل الأفلاطونية التي تقول أن كل شيء في عالم الحس له نظيره في عالم العقل سابق في الوجود، وهو الفكرة أو المثال أو المعنى الكلي الذي صورت الجزئيات على مثاله"[4].

وتعلق الشباب الثائر بفلسفة "شوبنهور"* الألماني، وتمثلوا أيضا نظرية الوهم البوذي التي اعتمد عليها وهو القائل: "العالم هو فكرتي عنه" والقائل أيضا: إن نقاب الوهم هو الذي يغشى على أبصار الفنانين فيريهم عالما لا نستطيع أن نقول عنه أنه موجود أو غير موجود...."، إذن فقد تعاونت نظرية المثل الأفلاطونية وفلسفة "شوبنهور" التشاؤمية، ونظرية الوهم البوذي، والحركة

1 -عمر الدّسوقي، المسرحية: نشأتها، أصولها، د ط، الفكر العربي، القاهرة، 2003، ص 184.

2 - تسعديت آيت حمودي، المرجع نفسه ، ص 15.

3 - عمر الدسوقي، المرجع نفسه، ص 185.

4 - درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، د ط، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958، ص 73.

* - فيلسوف ألماني (1788- 1860)رأى أن الوجود قائم على الإرادة المطلقة أبرز مصنفاته < العالم كما هو إرادة و تشكل >.

الدينية على خلق نزعة مثالية وميتافيزيقية توجه الإنسان إلى التفكير فيما وراء الظواهر المحسوسة[1].

ومن بين الأسباب كذلك التي كانت وراء ظهور الحركة الر ّمزية وهي "موسيقى "فاجنر R.Wagner" (1813 – 1883م) وذلك لأن هذه الموسيقى كانت ذات طابع يمتاز بالأحلام والأساطير وتسوده النزعة الغيبية"[2].

"وهي من النوع التي يعانيها مستمعها كما يعانيها مبدعها، وتجمع بين الصوت الإنساني والآلة، للحصول على قمة الاكتمال الموسيقى، وتوحي بتآلفها وتقابلها ومرجعاتها وتحولاتها بأكثر المعاني صفاء وتجريد ًا، مستمدة من قوالب الأسطورة ما به تتحول إلى تعبير رمزي"[3].

"ويبدو أن "فاجنر" تأثر في موسيقاه ببعض المصادر التي استمد منها الر ّمزيون، فقد قرأ "شوبنهور" وألّم بثقافة البوذية، واستغنى منها فنيًّا،"ولعل ّ هذا كان سبب ذلك التجاوب العميق الذي أحس به الرمزيون تجاه موسيقاه[4].

ويعتبر جيرار دونرفال Gérard denerval (1808 – 1855م)مرنيرالّ مه ّدوا للر ّمزية والسريالية في كتابه "أوهام" Chimères الذي وضعه ما بين 1853 – 1854 تحت تأثير "حالة من حلم اليقظة الفائق الطبيعة" " Etat de rêverie super naturaliste"[5]، ورأى أن المعاني الحقيقية في عالمنا، تكمن خلف الأشياء المرئية، ولا يستطيع اكتشافها وا ٍدراكها إلاّ الشاعر، وهذا القول يناقض تمام ً ا مبدأ المدرسة البرناسية، التي قدّست العالم الخارجي، ووجدت فيه الحقيقة كاملة باعتباره حسيًّا.

ويمكن العثور على كتابات رمزية، أو ذات منحى رمزي، في عصور سابقة أيض ً ا إلاّ أنّه لا يمكن الحديث عن حركة رمز ّية منظّمة، قبل أواخر القرن التاسع عشر.

ومن الذين ساهموا في نشر الرمزية بقوة ""ادغار آلان بو" "Edgar Allan poe" (1809 – 1845)، وهو شاعر أمريكي صاحب قصيدة "الغراب" الذي بدا فيها غارقا في رؤاه،

1 - المرجع نفسه، ص 74 – 75.

2 - المرجع نفسه ، ص 80.

3 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص57.

4 - المرجع نفسه، ص 58.

5 - أنطونيوس بطرس، الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 336 نقلا عن: Peyer Henry ,la littérature symbolisme Que sais-je ? p16

تكتنفه غلالة من الحلم والشوق، والقصيدة طويلة (مائة بيت) وذات لازمة تتردد فيها، وهي عبارة عن جملة، كان يطلقها الغراب، ويقول فيها "نفر مور "Never More" أيأبدًا مطلقًا"[1].

وكان الغراب قد وفد إلى الشاعر، في ليلة ممطرة، فتح له النافذة، فدخل منها، وأقام عنده، فراح الشاعر يسأله عمّا إذا كانت حبيبته المتوفاة ستبعث حيّة، وتعود إليه، والغراب يجيبه: أبدًا مطلقًا والقصيدة غنيّة بالإيقاع الموسيقي، ومفعمة بالظلال النّفسية الشاحبة، وأمّا الغراب الناعب، فليس سوىغراب اليأس والتشاؤم، والكآبة النّفسية، إنه غراب الوحشة والغربة والموت[2].

وكانت الرمزية في مراحلها الأولى تدعى (بالانحطاطية)، "وكانت هذه الحركة في بدايتها فلسفة أكثر منها أدبيّة، تزعمها كل من بودلير، ومالارمي، وريمبو والذين أطلقوا على أنفسهم اسم: (المنحطون)(Les Décadents)ولهم مجلة تعبّر عن اتجاههم هي (مجلة المنحط) التي تأسست في سنة 1884"، وهدف الرمزيين الأساسي هو القضاء على نماذج الشعر القديم، ثم بناء صرح شعر جديد[3].

وفي سنة 1886 جاء على لسان مجلة المنحطين:أنّ المنحطين ليسوا مدرسة أدبية، رسالتهم لا تتمثل في الإنشاء، ولكن رسالتهم الأساسية تتمثل في الهدم والقضاء على كل قديم، وكانت هذه الحركة تتسم بالفوضى وعدم التركيز على شيء معين، والنزوع إلى قلب المجالات الذهنية"(...)، لقد انطووا على أنفسهم البائسة، وعبروا عن حزنهم وهمومهم، وحنينهم إلى عالم أفضل، ومع ذلك فقد مهدّوا السبيل للرمزية، لتصبح فيما بعد عقيدة أدبية"[4].

هذا مجمل ما جاء في نشأة ومفهوم الرّمزية بشكل عام، والسؤال المطروح ما حد الرمزية الأدبية، وما هم أعلامها؟

الرّمزيّة هي طريقة في الأداء الأدبي تعتمد علىالإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها، ولم تعرف الرمزية على هذا الوجه الإيحائي إلاّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[5].

وتعتمد الرمزيّة على إعادة صياغة الواقع من قبيل التشكيل الرمزي له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، أو كما أشار (مالارميه)إلى أنّها "فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف في النهاية عن حالة مزاجية معيّنة أو هي فن اختيار موضوع ما ثم نستخرج منه مقابلا عاطفيًا" ولكنّه

1 - أنطونيوس بطرس، الأدب(تعريفه، أنواعه، مذاهبه)، ص 337.

2 - المرجع نفسه، ص 337.

3 - إسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي: الاتجاهات الأدبية الحديثة في إفريقيا وأوربا وآسيا ج1، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 35.

4 - ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية في مسرح توفيق الحكيم، ص 18 – 19.

5 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 03.

يضيف أن هذه العاطفة أو الحالة المزاجية يجب أن تستخلص عن طريق سلسلة من التكشفات"، (...)، وكان عام 1885 بمثابة التعميد الحقيقي الر ّسمي للرمزية، التي دعت لشعر يستطيع أن يوحي بحياة الشاعر الداخلية، ويجعل مما يرونه في العالم رموزا للحالات النفسية، ولذلك سمو أنفسهم بالرمزيين"[1].

وسبب تسميتهم بهذا الاسم لأنّهم حاولوا أن ينقلوا تجربة علوية في لغة الأشياء المرئية، ومن ثم كل كلمة تكون رمزا، وتستخدم لا في غرضها العادي بل لما تثيره من علاقات تتصل بحقيقة فوق الحواس.

"فالرمزية تؤمن بعالم من الجمال المثالي، وتعتمد أن هذا العالم يتحقق في الفن، والأشواق التي يجدها العابد خلال الصلاة والتأمل تتحقق للشاعر الر ّمزي خلال عمله، وقد يكون فهم الرموز صعبا على الآخرين، ولكنها حين تتكشف لهم تنتقل إليهم بهجة علوية لا تتحقق بأي أسلوب"[2].

وتستند الرمزية كسائر التيارات إلى خلفية فلسفية هي الفلسفة المثالية[*]، "مثالية أفلاطون التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي"[3].

ويعتقد الرمز ّيون أن الحياة "ظاهرا وباطنا، وأننا محاطون بالأسرار التي هي روح الواقع وجوهره، وأن الشعر لا ينبغي له أن يكون وصفيا فإذا أردنا أن ندرك روح الأشياء التي تختفي وراء المظاهر نتخذ الرمز سبيلا إلى ذلك، فيصير الشعر إيجابيا موسيقيا سحريا، لأن هذا المذهب يعتمد على فلسفة تعني بالغيبيات وبما يجري تحت طبقة النفس الواقعية، لذلك يعبّر أصحابه في شعرهم عن ما تحتويه أحلامهم من الطيوف والأخيلة وربما عدوها أحق وجودا من الواقع الملموس"[4].

لذلك كان الرمزيون يسعون جاهدين لاكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي والتعبير عنهما، فالرمزية بهذا المفهوم جاءت لتعبر عن عالم مثالي، عن الحقيقية الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة، وقد بينت هذه الحركة أن هذا العالم المادي الذي نعيش فيه ونحسه ما هو

---

1 - عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 233.

2 - عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 32.

* المثالية والأمثلية (Idéalisme) مذهب فلسفي ينكر الوجود ويسلب الحقيقة عن كل ما لم يكن تصور ذهنيا أو فكرة ويطلق عليه أحيانا اسم اللامادية.

سهيل إدريس المنهل (قاموس فرنسي – عربي)، ط 25، دار الآداب، بيروت، 1999، ص633.

3 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 108.

4 - موهوب مصطفاوي، الرمزية عند البحتري، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981 ص 143.

إلاّ صورة لعالم آخر أجمل وأكمل، والحقيقة غير هذه المظاهر المادية التي نحسها ونراها، وا ٍنما خلف كل ما هو ظاهري شتى آخر مستتر، والأشكال التي نراها ونحسها ما هي إلاّ صفات خارجيّة للأفكار، وهذه الأفكار الجوهرية تمثل بالنسبة للرمزيين روح الكون أو حقيقة العالم، يقول (أندري جيد): "إن الحقائق مختبئة وراء الأشكال الرمزية، وكل موجود هو رمز للحقيقة وكل ما يقع تحت الحس ويظهر إنما هو رمز"[1].

والمبدأ الأساسي العام الذي يقوم عليه المذهب الرّمزي في الشعر هو أنّه يجب أن يكون هدفه التأثير على إحساسات القارئ وشعوره، وبعبارة أخرى فإن الإيحاء يجب أن يحل اللّهجة الخطابية، والبديع وتنميق الكلمات وترتيبها، وحسب تعبير أحد الشعراء الرّمزيين: "إن الشعر لم يعد يشرح، وا ٍنما هو يوحي بالمعاني"[2].

وهذا ما كان أيضا يعنيه الشاعر "مالارمي" حيث يقول: "إن ذكر الشيء باسمه يزيل ثلاثة أر باع متعة الشاعر بإحساسه، يجب الإيحاء به، ذلك هو الحلم"[3].

لقد أَلَرّ مزيون جميع القواعد الرّاسخة في الشعر الفرنسي التقليدي والقانون الوحيد الذي يخضع له الشاعر الرّمزي، هو الموسيقى، موسيقى الكلمة، والموسيقى الدّاخلية، وفيما عدا ذلك، فإن كل شيء يتوقفلىعوحي الشاعر، وفي هذا السيّاق يقول الشاعر الرّمزي "هنري دوريني" "De Régnier": " على روح الشاعر أن تنطلق بكاملها نحو الحلم، إلى عالم السرور والإحساس، عالم القلب والفن، عالم "أركاديا"(*) الذي تعيش فيه شعوب الاهية، تلهو بألعاب لطيفة ويسود فيه إحساس عميق بالحياة المتدفقة"[4].

ثم يقول: "ولكن الإنسان قلقة، لأن الإنسان قد اخترع التفكير، والعلم والحب والمغامرة، والخطيئة، إنه يريد استعباد الحياة وتحويلها، وتحت المظاهر الخداعة راح يبحث عن الحقيقة الخفية"[5].

وتنقسم الرّمزية في الأدب إلى الأنواع الآتية[1]:

---

1 - إسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب والفن، د ط، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، د ت، ص 107.

2 - إسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي، ص 36.

3 - المرجع نفسه، ص 36.

4 - إسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي، ص 38.

5 - المرجع نفسه، ص 38.

(*) ARCADIA: منطقة جبلية في بلاد الإغريق كانوا يحسبونها مرابع الحياة الريفية المثلى، وتبعهم في ذلك "فرجيل" (70 – 19 – ق.م) في أشعاره باللاتينية بعنوان الريفيات Echogues (42 – 37 ق.م) وفي عصر الانبعاث في بريطانيا غدت (أركاديا) المثل الأعلى للمجتمع الريفي والعصر الذهبي.
عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ج4، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1993، ص 488.

الر ّمزية اللّغوية:

ووظيفتها نقل الصور اللّغوية من نفس إلى أخرى، ويرى الر ّمزيون اللّغويون مثل "بودلير" أن معطيات الحواس متداخلة، متبادلة، بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسي ًا موحدا، وأن بعضها ينوب عن البعض في التأثير النفسي، ونحن نستطيع أن نمثل لذلك بوصف أحد الرمزيين للون الس ّماء وهي مغطاة بالسحب البيضاء بقوله: "وكان لون السماء في نعومته اللؤلؤ، فهو وا ٍن لم يحدد اللون بلفظ من الألفاظ التي تعبر عنه إلا أنه مع ذلك "نعومة اللؤلؤ" التي استمدها من حاسة اللّمس".

الر ّمزية الشعرية:

وهي التي تظهر في الشعر الغن ّائي كما تظهر في الشعر التمثيلي، وهي في الشعر الغنائي تسعى إلى خلق حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة في غموضروا ٍبهام، وبحيث لا نستطيع أن نقف على تفاصيل المعاني التي ي ُعبر عنها بهذا الشعر، وا ٍنما ندرك الناحية النفسية العامة التي صدر عنها الشاعر،والشعر الجديد أكثره من هذا الاتجاه الن ّفسي.

الر ّمزية الموضوعية أو القصصية:

وفيها يلجأ الأدباء الرمزيون إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة، يعالجونها بوساطة الخيال وتصوراته وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة، فهي لا ترمي إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده، بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية كانت أو أخلاقية أو بمعنى أوضح فإن الرمزيين يرسلون هذه الحقائق في صورة قصص على ألسنة الحيوان بقصد النقد أو التوجيه بخاصة في الأحوال التي يخشى منها الأدباء التصريح بأسماء من ينقدونهم أو يهاجمونهم، ومن هذا الطراز كتاب "كليلة ودمنة".[2]

أعلام الرمزية الغربي ّة:

1 – شارل بودلير Charles Boudelaire (1821 – 1867).

هو شاعر فرنسي، تميز شعره بطابع رمزي، كان يعاني منذ صغره العقدة الأوديبية، ذلك أن ّه في طفولته ِم بحنان أم ّه الأرملة الثبّة وأحس ّ بدفء الحب في حضنها، لكن ّها تزوجت رجلاً قاسي ًا، فشعر الولد بالغيرة والمنافسة، والحقد على رجل غريب اغتصب منه والدته[3]،

---

1 - حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، معالمه الكبرى، مدارسه، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983، ص 137، 138.

2- حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، معالمه الكبرى، مدارسه، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،1983، ص 137، 138.

3-إيليا الحاوي، الر مزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، د ط، دار الثقافة، بيروت، د ت، ص 35،36

ولأنّه رفض قبول الواقع المفروض عليه، انزوى في حلمه، وأحسّ بالتمزق بين نواهي الدّين ونوازع الدنيا، فتاق إلى المثاليات، لأن العالم صدمه فاعتبره مزيفاً، لا يعكس الحقيقة، بل يُخبئها خلف ظواهره الخادعة، يقول في قصيدته الشهيرة "المراسلات":

الطبيعة هيكل، حيث الأعمدة الحيّة فيه
تتفوّه أحياناً بكلمات مبهمة
ويمرّ فيها المرء عبر غابات من الرموز
التي تراقبه بنظرات أليفة
وكأصداء طويلة تتمازج في العيد
في وحدة قاتمة وعميقة
شاسعة كالليل وكالضوء
كذلك تتمازج العطور والألوان والأصوات
* * * *
هناك عطور ندية كما أجساد الأطفال
عذبة كآلات موسيقية، وخضراء كالمراعي
وهناك عطور فاسدة ومتنة
لها مدى الأشياء التي لا تنتهي
كالمسك والعنبر والبخور واللبان
تنشد ذهول النفس والحواس[1].

تبدو الطبيعة في هذه القصيدة، مختلفة تماماً عن تلك التي تراها العين، والشاعر يرى الطبيعة الحقيقية، لا التي تعودّت الحواس على رؤيتها، كل يوم، إذّها رؤيا نفسيّة، تتمازج فيها العطور والألوان والأنغام، وإذا كان العلم يدرس المادة دراسة حسيّة، فإن الرمزية تدرسها من خلال وقعها وتأثيرها في النّفس، وكأن الرمزية دراسة صوفية روحية، تجرّد المادة من كثافتها، فيحل الشاعر في داخلها، وربما اتحد بها، واستعاد طفولته وبراءته في الإحساس، لأنّ الرمزية حركة داخلية، بعيدة عن ضوضاء العالم الخارجي، الخاضع للجمود والرتابة والمماثلة.

"ونجد "بودلير" في هذه القصيدة، يتغلل في داخل المادة، فيخلع عنه ثوب الأعراف، ويتخلص مما تعودت عليه حواسه، فتتجلّى له العطور، في حالتها الأولى، نديّة كأجساد الأطفال،

1 - أنطونيوس بطرس، الأدب: تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص 338.

لقد تحسسها باللّمس لا بالشم، كما هو مألوف عادة، ورآها خضراء كالمراعي، وكأن الحواس وحدة متكاملة، تتآلف معًا، للكشف عن الحقيقة الكامنة وراء القشرة الخارجيّة الزّائفة"[1].

وإذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجي والعالم النّفسي، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس، فقد قال الرمزيّون بأنّ معطيات الحواس متداخلة متبادلة، و"عبّر" "بودلير" عن هذه الفكرة بكلمة Correspondant أي التعادل أو التبادل، ولخص هذه الفكرة في بيت شعري يقول فيه:

"الألوان والروائح والأصوات تتجاوب"

"Les Couleurs, Les Parfins et Les sons se répondent"[2].

بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدًا.

2 – استيفان مالارمي "Stéphane Mallarmé" (1842 – 1898).

يعتبر "مالارمي" منظر الشعر الرمزي الفرنسي، وتجربته في الشعر ما ورائية خالصة، إذ أنكر العالم المحسوس، وراح يبحث عن عالم المثل، متأثرًا بالديانة المسيحية وبأفلاطون.

"ومنذ سنة 1862، أخذ ينشر قصائد في مجلة "L'atiste" وفي غيرها من المجلات الأدبية، وقد لفتت قصائده الأنظار في وقت مكر، كان بناء القصيدة في المرحلة الأولى، يجري على النمط الكلاسيكي وأما منهجه الخاص، فإنه لم يظهر لأول مرة إلاّ في قصيدته الخالدة "أمسية حيوان""L'après midi d'un faune" "[3].

كان مالارمي يعتقد مع الرمزيين أنّ الشعر ضروري للإنسان مثل النثر، فإذا كان ذكاء الإنسان المنطقي قد دفعه إلى خلق النثر، فإن للإنسان إحساسا داخليا يختلف عن المنطق ولا يمكن أن تترجم الاثنين لغة واحدة، و"بالتالي، فإن وظيفة الشعر ليست هي العرض والإيضاح – مثل النثر – بل الإيحاء"[4].

ومن جهة أخرى، فإن هذا الإيحاء يجب أن يتم، على الأقل جزئيا، بواسطة الموسيقى بالمعنى الأعم، أي بأصوات وكلمات لا تهمنا معانيها، وبعبارة أخرى فإن "مالارمي' يريد أن تكون لغة الشعر مختلفة تماما عن لغة الشعر التقليدية، ومهمة الشاعر هي أن يعبر عن عالمه الداخلي الذي يختلف عن العالم الخارجي الذي يأكل ويشرب وينام فيه، أي عالم ما وراء المادة.

---

1 - المرجع نفسه ، ص 339.

2 - محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ص 119.

3 - إسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي، ص 65.

4 - إسماعيل العربي، المرجع نفسه، ص 66.

وهواجس مالارمي وتخيلاته تكتسي طابع الحقيقية في ذهنه ومن هنا فقد يكون اعتباره مثاليا على مذهب "أفلاطون"، أو مذهب "هيغل" الذي يقول بأن الأشياء الحقيقية ليست في واقع الأمر سوى ظلال الأشياء المثالية"[1].

وكانت مشكلة مالارمي تكمن في الألفاظ، التي لم تكن سهلة الانقياد له، فلم يتمكن من تحميلها الانفعالات والإيحاءات المرجوّة، كما أنّه ابتعد عن النثرية، ووفر في شعره الإيقاعات الصوتية.

يقول في قصيدة النوافذ:

بَعْدَ أن أعيا من المصحّةِ الكئيبة
من البخورِ النّتنِ الصّدِيدْ
تبعثه الستائر الرّتيبة
ذات البياض التافه البليدْ
أدارَ متْنًا هرمًا
الماكر المحتضَرْ
نحو صليبِ الضّجَرْ
على الجدارِ الفارغ المديدْ
* * * *
يحبو ويمضي لا ليدفن اهتراءهُ
بل ليرَى الشمس، يراهَا
في الحجارة مُضاءه
يُلصق شعرا أبيضًا،
عظامه في شحنةٍ مهزوله
إلى النوافذ التي تدفئها
الأشعة الجليّة، والجميلة
وفمه المنهومْ
يلتهم الزّرقة واللازَوَرْدْ
كعهده الأوّلِ استنشق كنزَه
وجلدهُ الطري البتولْ
وقبلَ أن يوهى به الذبول

1 - المرجع نفسه، ص 67.

يـُوضـّر ُ الحجارة المذْهبـَةَ المنيره ْ
بالقبلة المريره[1].

يبدو من القصيدة أن ظلال الر ّ ومانسية تنبسط على الن ّص، إلى حد ّ ما، إلاّ أن ّ الإطناب النفسي غاب، ورق ّت الألفاظ والعبارات وتبد ّت الموسيقى كأن ّها عماد القصيدة، وفي هذا الصد ّد يقول الشاعر الر ّمزي "بول فرلين" في قصيدة له عنوانها: "فن الشعر""عليك بالموسيقى قبل كل شيء... ثم بالموسيقى أيضا ودائمًا ليكن شعرك مجنحًا، حتى ليحس أن ّه ينطلق من الر ّوابر ًا نحو سمات أخرى..."[2].

وصحيح أيضا أن ّ الشاعر تناول الطبيعة الخارجي ّة، ولكن ّه اتخذها روحي ّة، جمالي ّة والعبارات اختلاجًا وجهشات تنسكب من الحروف والأصوات والموسيقى، لتعكس أحوال نفس مولعة بموت الأشياء، التي لا تحمل من حقائقها الموضوعية إلاّ الأمم، إذ تضيع في تداعيات الصور المرهفة، المحم ّلة بالإيحاءات الر ّمزية.

والغموض المسيطر ليس مبهمًا، أو مغلقًا على الفهم، لأن ّه يماطل ويعطي، ولا بد ّ لنا من تحر ّي المعنى المراد، الكامن وراء القشرة الظاهرية، وا ن ّ الر ّسوم والأصداء، التي نراها في العالم الحس ّي، إن هي سوى انعكاس ضعيف لعالم منظور، يتم الربط بينهما بواسطة تراسل الحواس[3].

لقد تأثر كثيرا بالموسيقى، ولاسيما موسيقى "فاجنر"* المأسوية التي انبثقت عنها النزعة الر ّمزية في الأدب والفن في أوربا، و ما"الارمي يرى أن ّه إذا كانت الموسيقى تعبر عن الروح البشرية، فيجب أن تكون القصيدة الشعرية معب ّرة عن حالة نفسية في حرية تامة، وهيكل القصيدة يجب ألا يخضع إلا للنغمة وللصوت الموسيقي دون سواه، ودون أن يكون للمنطق أي تدخل في بناء الشعر وترتيب الأحاسيس"[4].

•أهم خصائص الر ّمزية في الأدب:

1 – الإبهام:

يتجنب الأدب الر ّمزي الواقع المحسوس عن طريق الإبهام، فهو يتحدث عما وراء الطبيعة ويسيح في عالم الغيب والمجهول، ويدور فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم، لأنهم لا يبصرون هذا الكون المحيط بهم إلاّ من خلال إحساسهم، لأنهم يبحثون عنه في أذهانهم غير واضح المعالم، وعمدوا على أن يكون شعورهم غامضا لا يفهم لكي يترك في النفس أثرا قويا.

---

1 إيليا الحاوي، الر ّمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 101 – 102.

2 - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 315.

3 - أنطونيوس بطرس، الأدب، ص 343.

4 - إسماعيل العربي، نماذج من روائع الأدب العالمي، ص 68.

ويعد الشعر الجيد في نظرهم هو الذي يترك في نفس القارئ شعورا بعدم الاكتفاء، والوسائل الفنية التي لجأوا إليها هي الضوء الخافت الناعم، التموج والكلمات الموحية، لأن الغاية من الشعر ليست الفكرة الواضحة، ولا الشعور الواضح، ولكن غموض الأحاسيس القلبية، والحالات المبهمة للروح الإنسانية، وهذه الأمور التي يعجز الذكاء، أو التشبيه أو المجاز، أو العرض المادي عن تفسيرها لا يمكن أن يأتي إلا بطريق الإيحاء.

2 – الكلمات الموحية:

يُعد الإيحاء أساس الشعر الرّمزي، والكلمة فيه كالصدى الآتي من بعيد يدل على حقيقة ما وراءه، فالكلمة لا تقصد لذاتها، ولا تستعمل للمعنى الذي وضعت له ولكن لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس، ويعتبر الرّمزيون أن ألفاظ اللّغة نوعان منها ما يلازم المعنى الموضوع له وهذه لا شأن لهم بها، ومنها ما يستعمل ليخلق في نفوس الآخرين جوا مشابها لحالة واضعها فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف الأفراد والظروف الزمانية والمكانية، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت محددة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف الحدود[1].

3 – رفض الواقع والتحري عن الحقيقة في قلبه:

رأت الرمزية أن الواقع زائف في الدلالة عن الحقيقة، لأنه حجاب يسترها ويموّهها، ويخادع الإنسان الذي يقتنع بما تبذله له حواسه الجسدية.

وبهذا تقترب الرّمزية من الصوفية التي تعتبر العقل عاجزا عن إدراك الحقائق الكليّة، وأن الطريق السليم، للوصول إليها يكون بالتأمل والانخطاف، فيشاهد المتأمل مالا يُشاهد ويسمع ما لا يُسمع، ويشمّ مايُشم، والرّمزي الكبير هو صوفي كبير، أو قدّيس، اجترح معجزة الاتصال بالغيب، واستشفاف حقائقه"[2].

4 – التراسل:

قال "بودلير" نظرية التراسل، وكرّرها "مالارمي"، وهي تدعو إلى رفض ما تقدمه الحواس، ونبذ معاني الفكر المستمدّة من العالم المادّي، باعتبارها ذات مردود نفعي، وهي تصلح فقط للتعامل الخارجي، في حياة الإنسان اليومية، فهي مبذولة للجميع، ولكنّ الشاعر الرّمزي ينكر قيمتها المثالية، فهو يهتم بشكل الوردة، ولونها، ورائحتها، وإنما يهمّه منها حالتها الروحيّة، قبل أن تتعود حواسنا على رؤيتها، وشعبها، إنه يرى الوردة بالتأمّل والمعاناة، فيسقط عنها قناع اللّون،

---

1 - ينظر: عمر الدّسوقي، المسرحية، ص 186.

* ريتشارد فاجنر Richerd Wagner (1813 – 1883) مؤلف موسيقى ألماني، أدخل الدراما في الأوبرا.

2 - إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص 110.

والشكل، الدلالة، وتتدخل وتتمازج معاناة الحواس معًا لتقدم رمزًا لوردة مثالية، لا تمت للعالم المادّي بصلة"[1].

5 – وحدة الحواس:

تشترك الحواس في المعاناة، ويتغاير عمل كلّ حاسة عمّا هو عليه في عالم الواقع، فلا تعود العين للنظر، واللسان للذوق، واليد للمس، بل "يصبح بإمكان الشاعر الرّمزي أن يحس الضباب فاترا، ويرى زهور البحر بكؤوسها الصفراء، إذ إنّه عالم مختلط الحسّ والمشاعر"[2].

6 – الإيقاع والجرس:

لقد تأثر الرّمزيون بموسيقى "فاجنر" واعتبرها مثلهم الأعلى، "لأنها أفضل وسيلة للتعبير عن حالة الغموض، بدليل أنها لا تقدم أفكارا بل تبدع رؤى وصورًا، وأحوالاً"[3].

تترك المخدّر للوعي، أثرًا لها في السّامع، وتهيئه لتقبل الذّشوة الفنيّة، والشعر أقرب إلى الموسيقى، منه إلى أيّ فن آخر فيذوب فيها، إذ ترافقه، افتراض أبعاده، وقد تكون النغميّة في الوزن، أو في الجمل، أو في توزيع الحروف وتآلفها، أو في النفس، وربّما كرّر الشاعر بيتًا، أو لازمة، في نهاية كل مقطع من قصيدته الرّمزية قبل كل شيء مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا بين عالم الماديات وعالم المعنويات، وقيمة الشعر في أن يكون ثمرة لقانون عام، وهذا القانون العام هو النغم والانسجام الذي ينتظم الكون، والموسيقى هي الفن الذي يستطيع أن يترجم هذه المشاعر الدائمة[4].

و لا تأتي النغمة من الكلمة المفردة ومدها بل تأتي من الجملة المفيدة، بل إنّ بيت الشّعر في نظرهم ليس إلاّ كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنّغم، "ويرى "مالارمي" أنّ الشّعر يجب ألاّ يحدث من الأمر في النفس مثلما تحدث الموسيقى فحسب، بل كان مثله الأعلى (الكمال الغائب) الذي لم يوجد أبدا وكان مثله الأعلى (الصمت) الذي هو أبلغ في تعبيره الموسيقى من أية أغنية، إنه كان يحلم الموسيقى النجوم، موسيقى تسمعها الروح في صورة جمال مثالي، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم"[5].

إذن تتلخص خصائص الرّمزية في: الاهتمام بالموسيقى والإيقاع، استعمال الصورة الطبيعية الحيّة، استخدام الألفاظ الموحيّة، والكلمات المؤثرة بكثرة، وإجراء تبادل بين معطيات الحواس، لمحاولة الإيحاء بالمعنى.

---

1 - أنطونيوس بطرس، الأدب، ص 344.

2 - المرجع نفسه، ص 345.

3 - إيليا الحاوي،المرجع السابق، ص 118.

4 - ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، ص 187.

5 - المرجع نفسه، ص 187.

•الرّمزية عند شعراء العرب:

لم يعرف الشعر العربي القديم الرّمزية بمفهومها الفلسفي الذي ذاع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وإنّما هي رمزية المجاز بألوانه البيانية المعروفة كالتشبيه والاستعارة والكناية، التي لم يمسها الغموض إلاّ قليلا، وفي مواطن محدودة، وذلك لن الأديب العربي القديم كان "أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد"[1].

وإذا انتقلنا من الجاهلية إلى العصور اللاّحقة، كان حظ الرّموز أوفر ممّا كان عليه من قبل، وخاصة بعدما اختلط العرب بالأعاجم، واحتكّوا بحضارات جديدة، واطلّعوا على تعاليم الدين الجديد، وعلى ما ورد في القرآن الكريم من صور ورموز، غير أنّ كل ذلك لم يساعد في إنتاج شعر رمزي خالص، وحين نعثر على صورة رمزية هاربة، "نهلل لها، وعبثا نفتش عن سواها، وكان الأحرى بأبي نوّاس، أن يغدق الكثير من الرّمز على شعره، ولكنّه ظلّ في تجربته عند التخوم، أمّا أبو نمّام، فقد أخضع صوره لسلطان العقل، وجاء الصوفيّون فردّدوا أقوال سابقيهم في الحبّ، والوصال، والوجد، واستبدلوا بالإنسان العزّة الإلهيّة، فجاء شعرهم نظمًا تقليديًا"[2].

أما الشّعر العربي الحديث فقد عرف هذه المزيّة، بتأسيسه على إنجازات الشعر الغربي، وإن لم يكن متمذهبا على شكل "مالارميه" و"ألن بو"، ويقوم الرمز الحديث على الخيال المطلق، نظرية التراسل فلسفة الحلم، الجمالية الذاتية، وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة وإيقاع معقد، تترسب دلالته في قاع بنية مبتكرة، تكتسب شعريتها من تجاوز النموذج المألوف، ابتغاء صياغة لغة أخرى، أو عالم جديد، ولم يتكشف بعد ويناقض في وجوده العالم الزائف، ويتلبس بحالة دلالية تعددية، تتستر بهالة كثيفة من الغموض تؤدي كما قال: "اليوت" "صعوبة التعبير عن عاطفة قوية يحسها الشاعر أو فكرة هي في ذاتها غامضة تستعصي على الكشف"[3].

وتبنت الرمزية بشكلها الأساس جماعة أدباء المهجر، وعدّت الرمز والاهتمام به ركيزة من ركائز أدبهم، وقد ابتعد الأدباء عن التّعبير المباشر، ليحل مكانة التعبير غير المباشر... وصار الشّعر أقرب للقّ المكوّن من رموز تارة وتارة يخرج الرمز من مكلقّ، ومن شعراء الرّمزية في الشعر الحديث "إيليا أبو ماضي"، وأشهر دواوينه "الجداول"ومن شعره الرمزي في هذا الدّيوان قصائد: الطين، والأشباح الثلاثة، والحجر الصغير"[4].

وتظهر الرّمزية بشكل أوضح في شعر "جبران خليل جبران" الشاعر والمفكر العربي المهاجر، فهو كما يرى مارون عبود "مؤسس مدرستين في لغة الضاد الرومانتيكية والرّمزية".

---

1 - أنطوان غطّاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، د ط، دار الكشاف، بيروت، 1949، ص 11.

2 - أنطونيوس بطرس، الأدب، ص 351.

3 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 143.

4 - حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث، ص 140.

وترجع الأسس الفنية التي بنيت عليها رمزية إلى ظاهرتين رئيسيتين:

"أولا: ما لمسه الدّارسون في أدب "جبران" من شفافية الأسلوب والاعتماد على كثير من التعابير المستحدثة، كالذات المجنحة، وخمرة السنين، وحقل الحب، ومراشف الأرواح... إلى آخر هذه التعابير التي تقوم أساسًا على تشبيه اللامحسوس واستعارة المادي للمعنوي أو العكس.

ثانيًا: جنوح جبران أحيانًا إلى الحوار والقصص الرمزية متخذًا من الأشخاص والموضوعات والحركة والحوارية والقصصية رموزًا لأفكاره ومشاعره، وهو ما لمسه هؤلاء الدّارسون في أبرز كتب جبران: المواكب، النبي، آلهة الأرض، حديقة النبي"[1].

وقد ابتدع "جبران" بعض الرموز الرئيسية التي كثر ترددها على قلمه بشكل يخرج بها عن حدودها الدلالية لمألوفة "كالبحر وما في هديره الأبدي من العزم والعظمة والحنين، وهو رمز يختلج في الروح من نزاع بين المعروف والمجهول ومن طموح إلى ما وراء الوجود، وكالعاصفة وهي ثورة عناصر فوق قوى الإنسان الجسدية والعقلية، فهي لجبران، عنوان الحرية المطلقة[2].

وكانت أبرز أعمال "جبران" الشعرية، مطولته الملسمّاة "بالمواكب" والتي صاغها في قالب حواري، هو من ناحية تصوير لحياة المجتمع وهو من ناحية أخرى تزيين لحياة الغاب.

يقول "جبران في إحدى مقطوعات هذه المطولة، مصورا جمال الحياة في الغاب:

هل اتخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير
هل جاست العصر مثلي بين جفنات العنب
والعناقيد تدلت كثريات الذهب
فهي للصادى عيون ولمن جاع الطعام
وهي شهد، وهي عطر ولمن شاء المدام
هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الغضا
زاهدًا فيما سيأتي ناسيا ما قد مضى
وسكوت الليل بحر موجه في مسمعك

1 - محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص185- 186.

2 - ميخائيل نعيمة، الغربال، د ط، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص 203.

وبصدر الليل قلب خافق في مضجعك؟[1].

نرى في هذه المقطوعة أنّ الشاعر اعتمد في تكوين بعض صوره على تراسل معطيات الحواس، بحيث تحول العطر، وهو موضوع حاسة الشم، إلى نطاق حاسة هي حاسة اللّمس، كما تحول الفجر وهو من حيث أضواؤه موضوع لحاسة الأبصار إلى نطاق حاسة الذوق، "ومن ثم لا يتحرج الشاعر أن يدعونا إلى الاستحمام بالعطر والتنشف بالنور وشرب الفجر خمرا، بحكم أن هذه المدركات جميعا تنبعث من مجال واحد هو مجال الحساسية، وفي هذا ما يذكرنا بنظرية العلاقات الرمزية"[2].

وظهرت الرمزية في الشعر المعاصر بشكل واسع، وقد تبنّى هذه الحركة مجموعة من الشعراء أمثال سعيد عقل، بشر فارس، وبدر شاكر السياب، ونزار قباني وغيرهم، حيث نشر سعيد عقلفي" لبنان قصيدته المطوّلة "المجدلية" سنة 1937 مقدما لها بدراسة تحليلية من الإبداع الشعري، وعن الأصوات، وقيمتها الإيحائية وعن جوهر الشعر وصلته ببقية الفنون، وهي قضايا كانت جديدة حينها بقدر ما كانت غريبة، ومن ثم عدت المقدمة بمثابة إعلان رسمي عن وجود المذهب في الشعر المعاصر"[3].

أمّا في مصرفقدْ كانت بواكير الرّمزية عند "بشر فارس"، حيث ظهرت له قصائد "الذكرى"، يناير سنة 1934، "الخريف في برلين" أكتوبر 1936، في جبال بافارية، مارس 1937"[4].

وكتب بشر فارس عقب ظهور مسرحيته الرمزية "مفرق الطرق" سنة (1938)، يقول: "إن ذلك الأسلوب - ويقصد الأسلوب الرمزي – إنما هو أسلوب انساق له قلمي، ورقت إليه نفسي بعد التحصيل والرواية والاجتهاد"[5].

وترجع رمزية "بشر فارس" "إلى نزعته التجريدية، ومحاولته الميتافيزيقية لاستبطان المحسوس ورد العالم إلى الذات، أكثر مما ترجع إلى حرصه على استنباط القيم الموسيقية والصوتية في لغة الشعر، وللعالم الحقيقي في نظر الشاعر طريقتان يتفقان حسب الغاية: تخطي المحسوس، والانعطاف تجاه حياتنا الباطنية بكل ما فيها من مجاهل وأعماق أو هما جناحان

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 186 – 187.

2 - المرجع نفسه، ص 186 – 187.

3 - عماد علي الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، 2009 ، ص 246.

4 - المرجع نفسه، ص 247.

5 - محمد فتوح أحمد، المرجع نفسه، ص 236.

لعملية واحدة، لأن تخطي المحسوس يتم في الآونة التي تنطوي فيها الذات باحثة في خفايا الروح وزوايا النفس عن ذلك العالم الحقيقي[1].

- **خصائص الرمزية في الشعر العربي:**

توضّحت الرمزية في الشّعر العربي في النّصف الثاني من القرن العشرين، "فقد عبر الشعر المعاصر عن تجارب إنسانية ومعاناة قومية أو وطنية، أو اجتماعية،أو نفسية... وفتح أفاقا جديدة في الأدب الإنساني، وما زال يغني التراث العالمي في حدود مواصفاته ومقاوماته الصحيحة التي يمكن إيجار سماتها[2]" بـ:

الوحدة العضوية للبناء الفني:

السّمة الأولى التي تتميز بها الأعمال الرمزية، التي طلعت في الشعر العربي المعاصر تظهر في "الوحدة العضوية للبناء الفني" وهي غير "الوحدة الموضوعية" التي دعا إليها "عباس محمود العقاد" و"عبد القادر المازني" وأضرابهما، فتلك تتطلب التقيد بموضوع واحد للقصيدة، بمعنى ألا يأتي الشاعر بأغراض "الغزل والوصف والرثاء، مثلا في قصيدة واحدة، بل عليه أن يتحدث أن يتحدث في غرض واحد، "الوصف" مثلا وهنا ينبغي لكل بيت أن يرتبط بسابقه كما يكتمل التمثال بأعضائه، بحيث إذا اختلف الوضع... أخل ذلك بوحدة الصنعة، فالقصيدة عند العقاد كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته[3]".

وهذا يدل على عدم فهم الوحدة العضوية التي دعا إليها "كولردج "، والتي تعني أن تنمو القصيدة من داخلها نسيجا حيا متناميا نموا عضويا طبيعيا تؤدي فيه كل خلية إلى أن يكتمل البناء الفني، وفعلا ظهرت "الوحدة العضوية" بهذا المفهوم في الشعر الرمزي العربيفالرّمزيون العرب يرون أنّ القصيدة ما هي إلاّ فضاء فني مستقل يتداخل فيه كل شيء[4] "وبهذا"تكون القصيدة موجة لا بيتا، تمثل مسارات وتيارات وتفجرات وأصوات تتلاقى وتندمج أو يخترق بعضهما بعضا"[5].

حدس القارئ يفسر النغم الشعري:

يعدّ الشّعر عنالرّمزيين انفعال بالقلوب والعقول، يغير نظام الكلام، فمعنى الشيء الأدبي ليس متضمنا في الكلمات، أيأنّ القيمة الشعرية ليست معطاة في الكلمات المباشرةوا ٍنما تتوقف على المسافة بينهما وبين الكلمات التي يتصورها القارئ ذهنيا؛ فيما وراءها "ومن هنا تركوا للقارئ

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 237.

2- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، د ط - ديوان المطبوعات الجامعية، 1984، ص 469.

3 - محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 381 – 383.

4 - نسيب نشاوي، المرجع نفسه، ص470.

5 - خالدة سعيد، جدلية الإبداع، نط، دار العودة، بيروت، 1979، ص101.

الحدس - وهو عملية نفسية - في تفسير النغم الرمزي لأنّ الرمزية تؤثر الاقتصاد في التعبير وتعتمد اللمح الذي يشير إلى الانفعالات دون يعريها[1]".

العمق والتعقيد المعنوي:

يهدف الرمزيّون دوما إلى العمق بغية إنتاج شعر مميز وهذا ما يسبب الغموض والإبهام في كتاباتهم، لكن هذا الغموض تفسره الموسيقى الشعرية المتناغمة في ثنايا الألفاظ والتراكيب، إذ توحي بآفاق المعاني وأبعادها، على نحو يوحي بدلالات متنوعة تكسب الشعر تفسيرات متعددة[2].

هندسة الصورة وغزارتها:

يتميز الشعر الرمزي بكثرة الصور الشعرية الحسية والمعنوية، ولكنها تأتي مبهمة غامضة في أكثر الأحيان و"هندسة الصور" عند الرمزيين عملية أساسية في العمل الفني، وفنية القصيدة لا تتولد من جمالية الأجزاء، "إن فنيتها الحقيقية تتولد من الوشائج التي تربطها بمجموع القصيدة و من دورها في الإضاءة والاستضاءة، أي من موقعها في جسد القصيدة أن هذا الموقع هو الذي يمنحها الحياة و يجعلها منبعا للدلالات[3]".

هذه الإشارات إلى السمات العامة في الرمزية العربية في الشعر الذي لم تمهد له النظريات الفلسفية على عكس المدارس الغربية التي قامت على أسس ونظريات فلسفية حددت المعلم الأولى للمذهب الأدبي.

الرمزية الموضوعية أو القصصية:

لم تقتصر الحركة الرمزية على الجانب الشعري، بل انتقل تأثيرها إلى النثر وفيه يلجا النثر الأدباء الرمز يون إلى معالجة المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة، يعالجونها بواسطة الخيال وتصوراته، وهذه التصورات تكون غالبا بعيدة عن مشاكله واقع الحياة، فهي لا ترمي إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده، بل ترمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية نفسية كانت أو أخلاقية. ويرسلون الرمز يون هذه الحقائق في صورة قصص على ألسنة الحيوان بقصد النقد أو التوجيه و بخاصة في الأحوال التي يخشى منها الأدباء التصريح بأسماء من ينقدونهم أو يهاجمونهم، ومن هذا الطراز كتاب مترجم دخيل كان يهدف إلى توعية الملوك والحكام ،وتوجيه الرعية، عن طريق الخرافة ولسان الحيوان، وكذلك كتاب "ألف ليلى وليلى" وهو يشبه في أصله كتاب كليلة ودمنة لأنه يرجع إلى أصل فارسي يسمى: "هزار

1 - خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص53.

2 - نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص 472.

3 - خالدة سعيد، المرجع نفسه، ص 188 - 189.

افسانه[1]"، وهذا الأخير متأثر في أصله وقالبه العام بالقصص الهندي، ويحوي في مقدمته كثيرا من قصص الحيوان وقصص ألف ليلى وليلة مدونة في عصور مختلفة، وتكنها تختلف عن "كليلة ودمنة" في أنها ليست لها غاية خلقية بل هي زاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السّحر والعجائب، والربطة بين حوادثها مصطنعة تمتد عن طريق التساؤل في الزّمن الذي يحل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء [2]".

وقصص الحيوان معروفة من القديم في الأدب اليوناني، ثم عرفت في الآداب الأوروبية، "ومن أقدم من يمثلها في الأدب اليوناني "ايسوبوس" الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد[3]".

تعد الخرافة أو القصة على لسان الحيوان أساسية عند الأدباء الرمزيين، فقد اقتصر تأثرهم بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة أو من المأثور من قصص على لسان العجماوات، إلاّنّ القالب الفني فيها متأثر دائما بقصص الغرب، وخاصة قصص الأديب الفرنسي " لافونتين جان دو (1621 . 1695)،الّذي يرىنأّ الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين، يمكن تسمية أحدهما جسما والآخر روحا، فالجسم هو الحكاية، والروح هو المعنى الخلقي[4]".

وقد حرص "لافونتين" على توافر المتعة الفنية في حكايته، بحيث يصور في أدبه الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسيّة، ويجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ويفكر أحاسيسه.

واهتم " " لافونتين " بتصوير الشخصيات في أدق صفاتها المثيرة للفكرة،" وقد راعى في حكاياته قواعد التصوير بصورة تقريبية لقواعد المسرحية كما سبق أن نبه له أرسطو، واعتنى برسم الصور الخلقية ليزيد شخصياته حيوية وقوة ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالي الذي يعز وجوده، ومثال ذلك حكاية الذئب والحمل، مثلا لتصوير بطش القوي بالضعيف، على أن المعنى الخلقي يبرز من وراء ذلك قويا[5]".

وتأثر"لافونتين" بكتاب "كليلة ودمنة" واقتبس منه عشرين حكاية نظمها على لسان الحيوان، يقول "لافونتين" في مقدمة الجزء الثاني من حكاياته: "ليس من الضروري فيما أرى أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة، غير أني أقول اعترافا بالجميل: إني مدين في

1 - محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص494.

2 - المرجع نفسه، ص495.

3 - المرجع نفسه، ص 493.

4 - المرجع نفسه، ص155.

5 - المرجع نفسه، ص156.

أكثرها للحكيم الهندي "بلباي" الذي ترجم كتابه إلى كل اللغات و"بلباي" هوبيديا الفيلسوف الذي قيلت حكايات كليلة ودمنة على لسانه[1].

ومن الكتّاب العرب الذين تأثروا بكليلة ودمنة "محمد بن أحمد بن ظفر" في كتابه النثري: "سلوان المطاع في عدوان الأتباع"، وحكايات الحيوان فيه قليلة، ذات صبغة دينية، ثم جاء ابن عربشاه هو أحمد بن محمد بن عبد الله، المتوفى 854 هـ، ألف كتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" على لسان الحيوان"[2].

كما يندرج في الجنس القصصي الرّمزي الفلسفي في الأدب القديم أيضا رسّالة التّوابع والزّوابع" للكاتب الأندلسي "أبي عامر أحمد بن شهيد" (382 . 426 هـ)، وهي رحلة خيالية في عالم الجن يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (مفردة تابع أو تابعة أي ما يتبع الإنسان من الجن) و الزوابع جمع زوبعة، اسم شيطان أو رئيس الجن وتجري بينه وبينهم مناظرات ومجالسات أدبية، كذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات في عالمهم، وهو ينتصر في هذه المجالسات الأدبية وتسود هذه الحكاية روح فكاهة مع سخرية سطحية وفكر ة شياطين الشعر قديمة ، وهي الرمز الأسطوري للإلهام"[3].

وكانت قصة حي بن يقظان أول رسالة فلسفية صوفية في الرمز ألفها ابن سينا وهو أبو علي الحسين بن عبد الله، ويلقب بالرئيس 980. 1037، وهي تسمى رسالة حي بن يقظان و"حي" يقصد به العقل الفعال، وهذا العقل حي دائما، غير متغير وابن يقظان كناية عن صدوره عن القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، والرحلة الموصوفة في الرسالة رمزية، ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخاصة، ويستعين الإنسان بالعقل الفعال الذي يهديه عن طريق المنطق والفلسفة إلى الحقائق العليا.

وبعد ابن سينا بنحو قرن ونصف ألّف الفيلسوف العربي ابن طفيل (506 .581هـ) (1110 . 1180هـ) رسالة أخرى بعنوان حي بن يقظان، في أسلوب قصصي رمزي، ذي طابع صوفي يدعو فيها إلى فلسفة الإشراف الروحي عن طريق التأمل".[4]

وأثرت الرمزية على المسرح تأثيرا واسع النطاق ، وذلك في وقت كان يتنازعه اتجاهان أساسيان هما:الإتجاه الواقعي، والإتجاه الكلاسيكي، فقد ضاق الرمزيّون ذرعا بالمسرح الواقعي الذي لا يهتم في عرضه بسوى تتابع الحياة اليومية ،أو بعبارة أدق: "تقديم شريحة من الحياة فوق خشبة المسرح"، فحاولوا إيجاد مسرح يعبر عن أرائهم ويعلن عن أفكارهم وذلك بتخليص المسرح من

1 - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 153.

2 - المرجع نفسه، ص153.

3 - المرجع نفسه، ص184.

4 - المرجع نفسه، ص185- 188.

الأسلوب الواقعي، ومن التفاصيل غير الضرورية والمفاجآت والحيل المسرحية المقتلعة، واستبدالها بوسائل إيحائية ."[1]

ويرى الرمزيّون أنّ المسرح المعاصر يجب أن يقتبس من المسرح القديم وأن يكون هدفه خلق عالم فوق عالمنا هذا . عالم الإنسانية الرفيعة في مرآة التاريخ والأسطورة والرمز.

ويلجأ الرمزيّون إلى الأساطير القديمة لتحقيق غرضهم، وأحيانا يبتكر الكاتب الرمزي وقائع مسرحياته من خياله، مثل مسرحيات الكاتب النرويجي "هنريك ابسن" وهي: "بيت الدمية" ويعرض فيها قضية المرأة ومطالبتها بالمساواة في الحقوق مع الرجل، ومسرحية "الأشباح التي خصصها لأمراض الوراثة الفتاكة، وجناية بعض الآباء على أبنائهم بانحرافهم قبل الزواج، ومسرحية "البطة البرية" التي تمثل الصراع بين المثالية والزيف والكشف عن الخداع والنفاق "[2].

وواكب ترجمة ابسن إلى الفرنسية ظهور الكاتب المسرحي البلجيكي "ليوبولد مارس ميترلبينك 1862 . 1949 الذي بعد انتصاره حقيقيا للمذهب الرمزي لما قدم من أفكار ومن آثار فنية أثرت الأدب الرمزي وحققت نجاحا باهرا في حينها كما تركت أثرا كبيرا على المسرح الحديث"[3].

وقد اشتهر "موريس ميتر لينك" بمسرحيات رمزية خالصة، من أمثلتها مسرحيته الرّائعة: "بلياس وميليزاند سنة 1893م" وهي توحي بعطف فياض على مخلوقات إنسانية تبدو نهبا لعداء الطبيعة والقوى المستترة ،سجينة في جدران الموت، حيث ليس سوى أوهام السعادة والحب والحنان، والحدث فيها بسيط، "فجولو" يضل في غابة، ويكشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذي أهانها في ليلة كان فيها مخمورا ،وقد نزعت التاج من فوق رأسها ورمت به في البحيرة أمامها، ولاتريد أن تلبسه، ويقودها "جولو" إلى قصر عجيب ذي سراديب مجهولة ،فيها مستنقعات آسنة يفوح منها الموت، وفي القصر والده الملك الهرم، وأخوه الحاكم: بلياس الذي يتعلق بميليزاند، فيثير غيرة أخيه، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطلة عليه من الشرفة، وتعصف الغيرة بقلب جولو حقيقة العلاقة التي كانت بينها وبين أخيه"[4].

ومن الواضح أنه ليس في هذه المسرحية أحداث بقدر ما فيها من رموز وإيحاء، والمأساة التي نحسها فيها ليست ناتجة عن قوة الفعل المسرحي لكنّها نتيجة لما يوحي به ذلك الحوار الداخلي من ظلال ورموز، ذلك أن المؤلف لا يركز فيها على قوة الأحداث وما يمكن أن تثيره فيفاكما أنّه لا يعمق الصراع بين ما يقتضيه الواجب وبين نداء العاطفة مثلما نجد في كثير

1 - تسعديت آيت حمودي،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص48.

2 - عمر الدسوقي، المسرحية ، ص173.

3 - تسعديت آيت حمودي، المرجع السابق، ص52-53 .

4 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص563.

من المسرحيات الكلاسيكيةلكن ّ الصراع الذي نحس به صر اع داخلي، بين النفس وشيء مجهول، هناك سر خفي أو قدر مسيطر على الشخصيات يسيرها مصير غير معروف، وبيئة الحدث تساعد على الإيحاء بالرهبة والمجهول: غابة واسعة الأرجاء يضل الإنسان فيها ولا يهتدي أبدا، كهف عميق على شاطئ بحيرة كالقدر يبتلع من"ميليزاند" خاتم زواجها، سراديب عميقة لا يدرك المرء نهايتها تقع تحت القصر وتفوح منها رائحة الموت. وتفتقد المسرحية كذلك إلى تحديد للزمان والمكان، وهي سمة من سمات المسرح الرمزي[1].

ويتجلى أثر الرمزية في مسرح القرن العشرين في أنه أخذ يتحرر من تقليد الطبيعة تقليدا حرفيا، وأصبح يعتمد على الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة وا ٍضفاء روح الشاعرية، والتركيز على الإيحاء حتى فيما يتعلق "بتكتيك المنصة" والديكور المسرحي"[2].

ويتضح أثر الرمزية على كثير من كتاب المسرح في كثير من أعمالهم " وخاصة تنسي وليامز فعلى الرغم من اهتمامه بتحليل الشخصيات وفقا لعلم النفس الفرويدي، واستخدامه لكثير من عناصر الواقع إلأنه لا يقف عند مستوى السطح لهذا الواقع وا ٍنما يتجاوزه متأثرا بالرمزية ووسائلها الأدائية "[3].

وبالمثل فان أثر الرمزية يتجلى واضحا في آثار كبار مؤلفي القرن العشرين في فرنسا أمثال: "كلوديل" و"جيرودو" و"مونترلان" و"مورياك" و"سالكرو" و"سارت"ر و"كامي" هؤلاء جميعا يبحثون في أساليب مختلفة عن الرمز والخيال و الأسطورة والإطار الشاعري، للتعبير عن المشاعر الإنسانية السامية "[4].

إن ّ الرمزيّة في المسرح تختلف بمفهومها عن الر ّمزية في الشعّر فالرمزيّ ة في الأدب المسرحي هي الإيحاء بموضوع معينّ من خلال الهيكل العام للعمليةّ الفنيّ ة وهي ترمي إلى تجسيد أفكار مجردة، ورؤية مجسدة في وقائع وشخصيات تكون بمثابة أقنعة تشف عن الرؤية السياسية، أو الاجتماعية، أو الرؤية الإنسانية الأخلاقية التي يؤثر الكاتب التعبير عنها من خلال عمله المسرحي. وتؤمن الرمزية بأن الحقيقة لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل على العكس فان الطريق الو جيه إلى الحقيقة هو الحدس الفطري، ربما لأن الحقيقة لا يمكن إدراكها عن طريق

1 - ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية في مسرح توفيق الحكيم، ص 62.

2 - جون جاستر، المسرح في مفترق الطرق، تر: سامي خشبة، ط الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة 1967، ص30.

3 - المرجع نفسه، ص165.

4 - تسعديت آيت حمودي، المرجع السابق، ص61.

العقل، فهي كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية، فهي يمكن فقط الإيحاء بها، لذلك فالسطح الخارجي للبناء المسرحي لا قيمة له في ذاته، قيمته فيما يوحي به[1].

يرمي المسرح الرمزي إلى تجسيد أفكار مجر ّدة، وتكون الوسيلة إلى هذا التجسيد استخدام الأسطورة أو التاريخ، أو التراث الشعبي أو التراث الإسلامي،على أن ّمن الأهمية أن ّ نعلم أن الرمز في الأعمال المسرحية ليس معناه الغموض والتورية،إذ ّ ما هو لغة الفنان الذي لا يستعمل الّلغة اليومية للناس بعفويتها وعشوائيتها وروا جها وقوالبها التقليدية، بل هو ينفيها من كل هذه الشوائب حتى تندمج داخل النسيج الفنّي لعمله[2].

وأما الرمزيّة في الأدب العربي فقد مثّلها الأديب الأستاذ "توفيق الحكيم" خاصة في كتاباته المسرحية، ورمزيته تعكس الاتجاه التجريدي، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة، بل هي على حد تعبيره: "أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز..إن ّ الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعة، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والإثم ،ولكن ماذا يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان وملكاته هذه الأشياء المبهمة والأفكار الغامضة أتصلح لهز المشاعر بقدر ما تصلح لفتق الأذهان؟..."[3].

وعلى الر ّ غم من الحوار القوي الذي أغنت مسرحياته به أدبنا، إلّا الرمزيّة عنده ذات مستوى ذهني واحد،تتجسد فيه النّوازع الإنسانية في شخصيات مستقلة، فشهرزاد نداء المعرفة، وشهريار العقل الخالص ومن الحوار الذهني بينهما نفهم أن الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة فيرجح القلب والمشاعر على العقل ،في حين هو في مسرحيته: "بيجماليون" يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة، فيدعو . من خلال الحوار الذهني أيضا . إلى أن يكرس الفنان جهده لفنه، ويتجرد بذلك من دواعي الحياة، والمشاعر الإنسانية "[4] .

وعلى الر ّغم من أن ّالحركة الرمزية كانت حركة شعريّة في جوهرها كما يقول "لانسون" ومع ذلك امتد أثرها إلى كل أنواع الأدب، ويمكن القول بأنها أخضعت هذه الأنواع الأخرى جميعا لسيطرة الإلهام الشاعري"، لقد أثرت الرمزية في المسرح الحديث، وامتد هذا التأثير إلى القصة والرواية،لكن بالرغم من أن ّ الفترة الرمزية لم تهتم بالرواية . كما يقول "البيريس" مؤلف تاريخ الرواية

---

1 - عبد اللطيف محمد السيد الحديدي، صورة المرأة في مسرح توفيق الحكيم، ط1، جامعة الأزهر كلية اللغة العربية، 1998، ص125.

2 - المرجع نفسه، ص 126.

3 - توفيق الحكيم، بجماليون، د ط، المطبعة النموذجية، القاهرة، د ت، ص10 -12.

4 - محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص563-564.

الحديثة . ذلك أنّ الرمزيين لم يعودوا يؤمنون بالحكايات المحكمة البناء إلا أنّ تأثيرهم كان واضحا على الرواية الحديثة[1].

وتحرّرت الرواية من اختراع الدّوافع ومن الأوصاف والدراسات الاجتماعية والسيكولوجية، وظهرت الحوادث الإنسانية دون أن تشرح فيها شرحا دقيقا وأصبحت تعتمد على الإيحاء في استحضار الأمور بدلا من روايتها، وترتكز على الانفعالات العميقة التي تطوي عليها الحوادث، أكثر من منطق ترابطها. وبهذا التأثير غيرت الرواية من بنيانها، ولم تعد حكاية موضوعة لكي تصف هذه البيئة الاجتماعية أو تلك، أو تعتمد على هذا الهوى، أوذاك باعتباره باعثا، وبذلك تسعى الرواية للمرة الأولى أن تكون ففا تستعير الأشكال من الواقع إلا أنّها لا تستعملها إلاّ لغاياتها الخاصة "[2].

وبهذا نرى أنّ جوهر الحركة الرمزية في مفهومها كما عرضت له من قبل يتمثّل في أنها عمقت مفهوم الأدب والفن، وحررتها من القيود التي تفرض عليهما من خارجها، فقد استطاعت هذه الحركة بمفاهيمها النظرية وبالآثار الفنية التي خلّفتها أنّ تطبع النقد الحديث بطابعها، وتترك عليه بصمات لا تمحى ومعظم مدارس النقد الأدبي تتوسل بمناهج الرمزية في البحث للكشف عن الدلالات[3].

1 - ينظر: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 44.

2 - المرجع نفسه ، ص44 .

3 - المرجع نفسه، ص 45.

2 – 3 - مصادر التجريد الأساسية:

•الر ّ مز:

• حد ّ ه اللغوي:

رمز: الراء والميم والزاي أصل واحد يدل على حركة واضطراب: يقال كتيبة رمازة تموج من نواحيها، ويقال: ضربه فما ارماز، أيما تحرك، ويقولون إن الراموز هو البحر[1].

والرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم بالضبط من غير إبانة إنما هو إشارة بالشفتين، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو عين، ورمزته المرأة بعينها، ترمزه رمزا، وارتمز الرجل وترمز: تحرك، وابل مراميز: أي كثيرة التحرك، وامأز عنه: زال و ارتمز من الضربة: أي اضطرب عنها، وضربه فما ارمأز، أي ما تحرك، والرمز والترميز في اللغة: الحزم والتحرك، والمرتمز: اللازم مكانه لا يبرح [2].

وفي سورة آل عمران آية 41: "قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا"[3] أي علامتك عليه ألا تقدر على كلام الناس إلا بالإشارة ثلاثة أيام بلياليها مع أنك سوي صحيح والغرض أنه يأتيه مانع سماوي يمنعه من الكلام بغير ذكر الله[4].

وهو إشارة بنحو يد أو رأس، وأصله التحرك، وربما أطلق الرمز على ما يشير إلى شيء آخر ويقال لذلك الآخر مرموز إليه جمعه رموز و عليه قول الشاعر:

وقال لي برموز من لوا حظه إن العناق حرام قلت في عنقي[5]

- **حد الرمز البلاغي:**

"هو كناية قليلة عن الوسائط؛ خفية اللوازم أو الكناية القائمة على مسافة قريبة فيكون فيها الخفاء نسبيا كأن نقول: عريض الوسادة على أنه أبله، فعرض الوسادة يستلزم كبرا في الرأس وطولا في العنق وهذا الطولان من مستلزمات البلاهة عند العرب، ومنه أيضا: وصف القياسي بأنه غليظ الكبد[6].

- **حده الاصطلاحي:**

---

1 - أحمد أبو الحسن بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، ط1، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان 2001، ص400.

2 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مادة رمز، ج20، د ط، دار المعارف، د ت، ص1727.

3 - سورة آل عمران، الآية 44.

4 - محمد علي الصابوني، صفوة التفسير، ج1، ط5، قصر الكتاب البليدة، 1990، ص200.

5 - بطرس البستاني، محيط المحيط، د ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1998، ص250 -251.

6 - محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة، ط4، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،2003، ص250.

نلاحظ في الشرح اللغوي لمادة رمز خروجا إلى دائرة الاصطلاح في قوله "وربما يطلق الرمز على ما يشير إلى شيء آخر"، وهذه العلاقة الداخلية التي قال بها بارت والتي تربط الدال والمدلول وتظهر جليا على حد قوله فيما يسمى رمزاSYMBOLE

فالصليب يرمز إلى المسيحيين إذن فالعلاقة بين الصليب والمسيحية هي علاقة رمزية.[1]

وقد عرف العرب القدامى الرمز بأنه "الإيماء" أي استخدام القصة أو الخبر الأسطوري أو الشخصية البارزة، أو الشاذة أو الغريبة في مقام المشبه به لغرض التأثير وزيادة الانفعال[2].

. المفاهيم المختلفة للرمز:

قد تعرض الرمز كغيره من المصطلحات إلى الاضطراب والتناقض وهذا نظرا للاتجاهات العديدة التي تناولته من حيث المفهوم ويمكننا مبدئيا حصر المستويات التي كانت أساسا لدراسته مهما تعددت أوجه الخلاف بين الاتجاهات وهي المستوى العام، المستوى اللغوي، المستوى النفسي، المستوى الأدبي.

- **المستوى الأول: المستوى العام.**

يرى المتصوف "محي الدين بن عربي "أن الرمز ما هو إلا إشارة ، وهذا ما يؤكده في باب أقطاب الرموز وتلويحات من أسرارهم وعلومهم في الطريق، فالرموز والألغاز ليست مرادة لنفسها، وا ٍنما هي مرادة لما رمزت له ولما ألغز فيها[3] فأصحاب هذا المستوى ينظرون إلى الرمز " باعتباره قيمة اشارية يمكن أن تلحظ خلال الحياة كلها " كما يقول ادوين بيفان[4].

في هذه المقولة يركز "بيفان" على علاقة الأشياء الموجودة بالإدراك الإنساني ومدى تأثيرها فيه أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، ثم يقوم بتقسيم الرموز إلى نوعين:

الأول: الرمز الاصطلاحي:

ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالتها.

الثاني: الرمز الإنشائي:

---

1 - نسيمة بوصلاح، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، رابطة الإبداع الثقافية الوطنية الجزائر،2003، ص70، نقلا عنroland barthes .essais critique,p629 .

2 - داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة 2003، ص433.

3 - محيي الدين بن العربي: الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحيى،ج3، ط2، الهيئة المصرية العامة 1985 ص196.

4 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص33-34.

ويقصد به نوع من الرموز لم يسبق التواضع عليه[1]. ثم يأتي وبستر Webster فيحدد الرمز أنّه ما يعين أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود[2].

فمن خلال هذا التحديد يهمل "وبستر" القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز "إلّن الرمز ينهض على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرموز"[3].

ويرى كاسريه kassirerأن الإنسان حيوان رمزي symbolic في لغاته وأساطيره وديانات وعلومه وفنونه[4].

فهذه الوظيفة الرمزية هي التي أدت بالإنسان إلى أن يخلق اللغة والثقافة وفتحت لها بعدا ثقافيا جيدا ،يتعذر على الحيوان بلوغه، ويفهم من هذا أن الإنسان حاول أن يلغي عن نفسه صفة الحيوانية وذلك بخلقه للغة والثقافة[5].

ونخلص في الأخير من خلال هذه المقولات إلى خاصية مشتركة تجمع بين أصحاب هذا الاتجاهوهو أنّ الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر.

- **المستوى الثاني:المستوى اللّغوي.**

يعتبر أرسطو من أقدم الفلاسفة الذين تناولوا الرمز فيحدده قائلا: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة "[6].

واضح أنّ أرسطو لم يذهب بعيدا في تحديده للرمز، فرمزه لا يخرج عن نطاق الإشارة إذ أن الأصوات رموز لحالات النفس أي إشارة لها وعند كتابتها تبقى كذلك إشارة لهذه الأصوات.

كما أن هذه النظرة . الرمز . الإشارة . موجودة حتى عند العالم الألماني "ستيفن أولمان" stephen ullman الذي يقسم الرموز إلى تقليدية " كالكلمات منطوقة ومكتوبة، وطبيعية وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه" كالصليب "رمز المسيحية"[7].

---

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص34.

2 - المرجع نفسه، ص34، نقلا عن تندال: الأدب الرمزي، ص05.

3 - المرجع نفسه، ص34.

4 - المرجع نفسه، ص35.

5 - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الكندي، دار الأندلسي 1978، ص 23 – 24 نقلا عن كاسري: الفلسفة، ص 503.

6 - محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص39.

7 - محمد فتوح أحمد، المرجع نفسه، ص36.

وفي موضع آخر من الكتب النقدية القديمة نجد مفهوم الرمز لا يخرج كذلك عن حدود الإشارة فالرمز . عند قدامة بن جعفر . هو ما أخفي من الكلام وأصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم[1].

ثم يأتي بعده ابن رشيق القيرواني ليقرّ في عمدته نفس ما قاله قدامة بن جعفر: "وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم . ثم استعمل حتى صار الإشارة، وقال الفراء الرمز بالشفتين"[2].

وفي الأخير نستطيع أن نقول بوجه عام أن الرمز في لغة العرب هو الإشارة "وأن من نظروا إلى الرمز بالمعنى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام.

- **المستوى الثالث: المستوى النفسي.**

ويتزعمه "سيغموند فرويد" فالرمز عنده نتاج الخيالاللاشعور يوأذّ ه أولى يشبه صور التراث والأساطير[3].

في هذا النص يعطي فرويد للمكبوتات أو بصفة أعم الّلاشعور دور كبير في تحديد قيمة الرمزإذ أنّ الرمز ليست له قيمة إلاّإذا دلّ على هاته المكبوتات في اللاشعور، أما "كارل يونغ" فهو يقاطع معلمه فرويد إذ يرفض أن يكون الرمز منبعه الوحيد هو اللاشعور "فالرمز يستمد من الشعور واللاشعور ممتزجين... والرمز أفضل طريقة للافضاء، بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء بل والتناقض كذلك.[4]

ويقول "يونغ" في موضع آخر مفرقا بين العلامة والرمز... إذ يفترض دائما أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصفً ا أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي ...والتصور هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا أو أن يقدم على نحو مميز، وهو بهذه النظرة النفسية للرمز، أقرب إلى المجال الأدبي إذ أنّ الرمز عنده لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما لأنه يحيل على شيء مجهول نسبيا فليس هو مشابهة وتلخيصا لما يرمز إليه وا ذّ ما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي[5].

كما يعلق على هذا النص "عاطف جودت" إذ "يرى الفرق بين العلامة والرمز إلى أنّ العلامة إشارة حسية إلى واقعة أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيرا يومئ إلى معنى عام

---

1 - قدامة بن جعفر، نقد النثر، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982، ص61.

2 - ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ج1، ط5، دار الجيل بيروت،1981 ص306.

3 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص36، نقلا عن تندال، الرمز الأدبي، ص65.

4- المرجع نفسه، ص36.

5 - عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص20.

يعرف بالحدس.[1] فالمعنى شيء جوهري بالنسبة للرمز وهي خاصية الإنسان وحده إذ أن العلامة ملك للكل أما الرمز فهو ملك للبعض لأنه إبداع والإبداع يتجاوز الاصطلاح والتوقيف[2].

أما بول ميلر فقد ّ ق بين العلامة والرمز: "من العلامات أوضاع اصطلاحية توفيقية، يتقاسمها الناس على نحو اجتماعي ...فهي تنقل إعلاما موضوعيا متبادلا، أما الرمز فقد كان ومازال إبداعا إنسانيا يتجاوز الاصطلاح والتوفيق"، إذن فالرمز عالم باطني والعلامة عالم ظاهري[3].

- **المستوى الر ابع: المستوى الأدبي:**

يعتبر جوته"goe the"أول من حد ّ د بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز"le symbole " سنة 1897 وذلك من خلال زيارته لفرانكفورت، إذ فوجئ بمشاعر خاصة وغريبة وأليفة إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية، وهي حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى وتستقطبها... وتؤثر فينا تأثيرا مألوفا أو غريبا، وتجمع بين الذاتي والخارجي و توحدهما...[4].

فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء، وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة، فمن خلال هذا الفهم للرمز عند "جوته" الذي يوافق نزعته المثالية التي ترد العلم الخارجي إلى رموز للمشاعر وترى الطبيعة مرآة للمشاعر وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية[5].

يأتي كانت ليذهب إلى أبعد مما وصل إليه جوته إذ يرى في كتابه نقد العقل المحض إلا أن الرمز أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج[6]وتفسير هذا أن ّ الرمز حين اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، لا تمارس عليه سلطة من الخارج ما عدا الشاعر والمتلقي اللذان يمارسان عليه نوع ً ا من السلطة المفتوحة عن طريق الخيال، فالشاعر يقول بالرمز عن طريق ملكة الخيال التي تجمع بين المتناقضات في الواقع واللاواقع والمتلقي بدوره يفتح مخيلته لاكتشاف هذا القول المرموز، فالمتلقي هنا يستعمل نفس السلاح . الخيال . الذي يستعمله الشاعر ليستطيع فك شفرات النص[7].

---

1 - عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص20.

2 - المرجع نفسه، ص 22.

3 - المرجع نفسه، ص 22.

4 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، نقلا عن رينيه ويليك: تاريخ النقد الحديث ص 210.

5 - المرجع نفسه، نقلا عن رينيه ويليك: تاريخ النقد الحديث، ص 210.

6 - المرجع نفسه، ص 38 .

7 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 38.

"فالرمز لا تتوقف دلالته على ما يقدمه الشاعر فحسب بل على حساسية المتلقي وكفاءته في القراءة"[1].

ويقول ت. س اليوت الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر إذ أنّ الرمز بالنسبة للشاعر محاولة للتعبير ولكنه للمتلقي مصدر إيحاء[2].

ثم تأتي نظرة كولردج الذي أسسّ فكرته عن الرمز على نظريته في التفرقة بين الخيالimagination والوهم fancy، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لخلقها في نظام جديد أما الوهم فطريقة من طرق التذكر... وهو أساس الاستعارة والمجاز على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية[3].

هذه المحاولات الثلاث الرائدة التي حددت مفهوم الرمز الأدبي تتفق جميعا من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات وترى في الطبيعة رموزا لحالات النفس الشاعرة، كما أقر ذلك جوته وكانت و تبعهما كولردج ثم تنتقل بعدها إلى المحاولات الحديثة التي بدأت منذ مطلع هذا القرن فإلى البدايات كانت مع بللزييه pelliesier الذي حصر خصائص الرمز في ثلاث:

1 -أنّه الطريق لملاحظة أوجه الشبه بين ما هو وجداني بالنسبة للفنان وما هو مادي

2 -أنّه لا يتطلب بالضرورة ذهنا على درجة عالية من التجريد.

3 -أنّه تلقائي ذاتي أساسه أن يتعقب الشاعر العلاقات الخفية بين أفكاره ومشاعره بوصفها عناصر ذاتية وأشياء بوصفها عناصر موضوعية أخرى[4].

ثم يكتب أحد معاصريه وهو بنييهbeanier سنة 1902مقررا أنّ الرمز "صورة" تمثل فكرة، و"بينييه" بهذه المقولة يضعنا أمام إشكالية أو بالأحرى أمام مجموعة من الأسئلة التي تتمثل في علاقة الر مز بالصورة وأيهما يؤثر في الآخر؟ هل الرمز يؤثر في الصورة؟ أم العكس؟ وهل كل صورة تصبح رمزا ما زعم بينييه؟ وفي آخر المحاولات يأتي اجتماع الجمعية الفلسفية سنة 1918 التي تعطي مفهوما عاما للرمز بعد اتفاق المشتركين في الاجتماع على أنه "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز[5].

---

1 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر د ت، ص 275.

2 - المرجع نفسه، ص140.

3 - المرجع نفسه، ص38

4 - محمد فتوح أحمد، المرجع نفسه، ص39.

5 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص39.

وانطلاقا من هذا المفهوم للرمز أصبح واضحا أنّه يتميز بأمرين:

1 - أنه يستلزم مستويينمستوى الأشياء المحسوسة أو الصّورة الحسية التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز.

2 - أن لابد وجود علاقة بين المستويين هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنية فيه نعني علاقة المشابهة[1].

وبهذا التمييز يذهب الدكتور فتوح أحمد إلى القول بأنّ أي تحديد للرمز يجب ألاّ يهمل المستويين:مستو ى الصياغة الفنية والقالب الرمزي، ومستو ى الإيحاء الناجم عن تشابه الواقع النفسي[2]. وهو بذلك يستشهد بتعريف الناقد الأمريكي "وليم يورك تندال" بأنه: "تركيب لفظي أساسه الإيحاء . عن طريق المشابهة . بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير موحدة بين أمثال الشعور والفكر"[3].

- **خصائص الرمز الأدبي:**

إنّ الشاعر حين يعيش لحظة الخلق والإبداع، يكون في الواقع قد انتقل من حال الرؤية إلى حال الرؤيا، ومعنى ذلك أن الشاعر يكون قد وصل إلى مستوى آخر من الإدراك للأشياء أعمق وأشمل، فالشاعر أو الفنان، لا يتمثل دوره في نقل الأشياء أو التراكيب بينهما، ولكنه إنسان يرى أكثر من غيره، ويلاحظ أكثر مما يلاحظه الآخرين، وينتقل في تجربته من مرحلة تتحول فيها الأشياء من حال إلى حال، ومن مقام إلى مقام حتى تصبح أرضا تكتشف وحياة تولد من جديد، فالرمز هو رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته[4].

والرمز ينطلق من الواقع ليتجاوزه لا يرتبط به كمشاكلة ومماثلة وتناظر، بل استكناه له، وتحطيم لعلاقاته وا ٍعادة تشكيل له عبر حدس شعري ورؤية ذاتية، هو تكثيف للواقع لا تحليل له، كشف عن المعنى الباطن والمغزى العميق...و هو تفجير مستمر وتأويل متعدد لا يتحدد ولا يتحجر"[5].

---

1 - المرجع نفسه، ص40.

2 - المرجع نفسه، ص 41.

3 - المرجع نفسه، ص41.

4 - المرجع نفسه، ص 139.

5 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص274.

وهذا ما جعل "بودلير" يمجد الرمز إذكان يرى أن "كل ما في الكون رمز، وكل ما يقع في متناول الحواس رمز يستمد قيمته من ملاحظة الفنان لما بين معطيات الحواس المختلفة من علاقات"[1].

ومن خلال نظرية التراسل البودليرية أصبح الرمز الحديث لغة الرؤية التي تصل الواقعي بالخيالي والأسطوري،و الماضي بالحاضر وهذا على نحو "دلالي كثيف تزداد كثافته، ويشتد غموضه وتكثر تفسيراته، إذ يستحيل أن يفصح عن مدلولاته لقارئ واحد، فالشاعر لا يكون شاعرا برؤيته المقيدة نحو الأشياء وا نما برؤاه الطليقة والتي تكسر كل قيد وتهتك حجاب ستر[2].

واستخدام الرمز في الواقع لا ينوي فيه الشعراء إلى زيادة غموض الصورة بمقدار ما ينوون فيه الشعراء إلى الإيجاز الزائد واللمحة القوية العنيفة، والصدمة الذهنية مع الوضوح، لغرض التأثير النفسي وا حداث الهزة النفسية والطرب العقلي، الذي يستخرج من شفتي السامع كلمة أحسنت، أو أعد لوا لاّ فإنّ الاستخدام سيكون عاديا أو فاشلا. فالإيحاء الناجح إذن يجب أن تتوافر بعض الشروط التي يجب ملاحظتها منها :[3]

1 - وجود القصة الصالحة للإيماء في التجربة الشعرية التي ينوي الشاعر أن يقدمها إلى جمهوره .

2 - معرفة الشاعر وتوقع معرفة الشاعر أو القارئ تلك القصة، ولذلك فان شيوع الحدث الأسطوري ثقافيا ضرورة من الضرورات للإيماء الناجح والفهم عن الشاعر، فالرمز يجب أن يكون في الأدب من السنن الموروثة في تاريخ الأمة أو السنن المترجمة الشائعة المعروفة إلى عدد كبير جدا من المثقفينوا لاّ فإنّ استخدام الرمز سيكون قاصرا على ذهن الشاعر.

3 - وجود الظواهر المشتركة بين الرمز المقتبس والموضوع الذي يعالجه الشاعروا لاّ فلا معنى لاستخدام الرمز في تجربة شعرية ما.

هذا وبعد اعتبار الرمز رؤيا شعرية فكيف يمكن أن نميزه عن الصورة وما علاقتها به؟

إنّ الفرق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد.[4]

---

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص112.

2 - المرجع نفسه، ص275.

3 - داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص434.

4 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص139.

إذ الرمز صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، والصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء لأنه . أي الإيحاء . سمة الرمز الجوهرية وا ذ ّ ما الذي يعطي الصورة معناها الرمزي هو الأسلوب كله: "ومن ثم فان علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب علاقة الجزء بالكل"[1].

والرمز والصورة ليس بالضرورة بينهما علاقة مفارقة "فقد تتعقد الصورة وتتآزرا عناصرها تآزرا إيحائيا بحيث تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز، ولهذا فالخلاف بينهما وبين الرمز خلافا نظريا ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر ما في الصورة من قيم إيحائية[2].

والصورة كما يرى هولم T. E. hulme رائد المدرسة التصويريةتشّبيه حسي يعبّ ر عن رؤيا، ولا يقنع بإيضاح فكرة الشاعر أو شعوره بل يخلقهما معا" وهي كذلك تجسيم لفظي للفكر والشعور كما صرح ناقد الرمزية المعاصر "وليم يورك تندال"[3].

وهل يوجد أي معنى هام يفترق فيه "الرمز" عن الصورة و"المجاز"؟ نحن نفكر مبدئيا بمعاودة الرمز وا لحاحه، فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم وتمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزا، قد يصبح جزءا من منظومة رمزية أو أسطورية، " وقد كتب ج. اتش. ويكستيد j.h.wicksteed عن قصائد بليك "أغنيات البراءة " و"عن التجربة":هناك من الرمزية الفعلية نسبيا ، إذ ّ ما يوجد استعمال دائم وفير للمجاز الرمزي". وقد كتب ييتس william buther yeats في مستهل حياته مقاله عن "الرموز السائدة "في شعر شلي shelley"[4]، يجد المرء في شعره إلى جانب الصور التي لا تحصى والتي ليس لها محدودية الرموز بثاتها عدة صور هي بالتأكيد رموز ، وبمرور السنين بدأ يستعملها بمزيد من التعمد لأغراض رمزية"، هذه الصور هي مثل الكهوف والبروج .[5]

وما يحدث بتكرار ملح هو أن ما يسمى في أعمال الكاتب الأولى "خصائص" ينقلب إلى رموز في أعماله المتأخرة . " وهكذا رفإ ّ "هنري جيمس" في رواياته الأولى يتبصر بكل عناية أشخاصا وأمكنة، بينما تغدو جميع الصور في الروايات الأخيرة مجازية أو رمزية.[6]

- **تصنيفات الرمز:**

يتّخذ الشعراء من الرمز أداة للتعبير بدعوى أن ّ اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية وا إخراج ما في اللاشعور وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ فالبر مز تستطيع اللغة

1- المرجع نفسه، ص139.

2 - المرجع نفسه، ص141.

3 - المرجع نفسه، ص141.

4- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ص198.

5 - المرجع نفسه ، ص198.

6 - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ص198.

نقل هذه التجربة، واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، فتلد وتوحي، ويتناثر وميضها في معان تتساقط على ذهن القارئ. "وقد يجعلون من الرمز" المعادل الموضوعي "الذي يمكن إسقاط التجربة الذاتية عليه، فتارة يستخدمون الأسطورة رمزا يغنون بها أدبهم، ويفجرون منها مادة التلميح والإيحاء، وقد يعتمدون على المعطيات الدينية المؤثرة وما ورد في قصص الأنبياء . عليهم السلام . والكهف والخضر وبلقيس والإسراء على أساس أن دلالتها مغروسة في الفكر العربي الذي يستطيع استحضارها بسرعة ، مما يؤدي إلى فهم إيحاءاتها الجديدة "[1].

وأصناف الرمز ما يأتي:

1 - الرمز الشخصي: وهو الذي يبتدعه الشاعر، وتبقى معرفته لدى القارئ طنية قائمة على التخمين والثقافة المتخصصة.

2 - الرمز السياقي: وهو الذي يمكن فهمه من السياق مثل استعمال بدر شاكر السيّاب كلمة مطر في قصيدته أنشودة المطر.

3 - الرمز التقليدي: وهو الرمز الأسطوري والديني والتاريخي والشعبي وقد أكثر الشعراء المحدثون من تكرار الأساطير القديمة وهي:

فينيق: وهو اسم إغريقي لطائر يعمر 500 سنة كان يعيش في القفار العربية.

أدو نيس: إله الخصب في الأسطورة الفينيقية.

موت: إله الموت، ويبقى في صراع مع إله الحياة والخصب[2].

بالإضافة إلى عشترون، وتموز، وسيزيف، وتموز، وأفرودين، وبرميثيوس. ويعتقد بعض الرمزيين أن الأساطير تزيد من ثقافة القارئ العربي ومن الرموز الدينية قصة المسيح والصليب، فكثيرا ما يوظف الشعراء المسلمون وغيرهم قصة الصليب رمزا للتضحية والخلاص أو رمزا للاغتراب، وقصة "لعازر" الذي أحياه المسيح بعد أيام من موته، أو قصص بعض المتصوفة مثل الحلاج ورابعة العدوية ... موته، أو قصص بعض المتصوفة مثل الحلاج ورابعة العدوية ... ومن الرمز التاريخي قصص القادة العرب خالد، عمر أو الصعاليك العرب الشنفرة، عروة أوقادة أعداء العرب رستم أو أسماء معارك حاسمة القادسية أو مجموعات مميزة التتار والَفرنج.

ومن الرمز الشعبي: حكايات التراث عن الناس والأشياء والأحداث مثل عنترة وأبو زيد الهلالي والغول والجن والسندباد... الخ[3]، وقد قسم رينيه ويليك وأستن وارين الرمز إلى ثلاثة أنواع وهي: الرمز الخاص، الرمز التراثي، ثم الرمزية الشعبي الطبيعي الذي يتميز بصعوبة في فهمه،

1 - نسيب النشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص471.

2 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط4، دار الفكر، عمان الأردن، 2008، 65.

3 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 65.

فقصائد روبرت فروست robert frost أو أفضلها، تجعل الرموز الطبيعية مرجعا نجد من الصعب التحكم به: ويخطر لنا الطريق غير المأخوذ، الجدران، الحيل وفي قوله استوقفتني الغابات، سأقطع أميالا قبل أن أنام، جمل نفترض أنها تنطبق حرفيا على حالة المسافر، ولكن في لغة الرموز الطبيعية، تعني أن أنام،أن أموت وا ٍذا عارض المرء الغابات حلوة، معتمة، عميقة والصفات الثلاث كلها للثناء بالإلزام الخلقي والاجتماعي فليس بوسعه أن يرفض تماما الموافقة دون إصرار على تسوية التأمل الجمالي بنوع من أنواع إحجام ثلااعر ومن المفروض عامة أن ّ ما من قارئ متمرس بقراءة الشعر يتوه في أشعار فروست غير أنه جزئيا بسبب رمزيته الطبيعية ، قد استمال جمهورا عريضا[1].

- **الرمز في الأدب العربي:**

الرمز وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية، أو هو كما يرى "يونغ" إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي ؛ أما حقيقته وكنهه فهو إشارة شيء حسي، أو حادثة ما، أو كلمة ما، إلى شيء آخر عقلي أو باطني يختار ه الشاعر كي يؤثر في نفس المتلقي.

ومن أشكاله في البلاغة العربية الاستعارة والمجاز. ومن أمثلته قول امرئ القيس يخاطب الليل:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف إعجازا وناء بكلكل ...

فإّنه جعل اللّيل الذي أخذ صورة حيوان مارد أسطوري كابوسي مزعج رمزا لهذه المعاناة والتجربة الأليمة [2].

فالجاهليون قد اعتمدوا على قصص شعرية مغرقة في القدم قد يكون لها أصل تاريخي أحيانا، واعتمدوا على بعض قصص الحيوان، وارتفعت بعض شخصياتهم في الشجاعة والكرم والصبر، أما الشعراء الإسلاميون فقد استخدموا كل هذا إضافة إلى ما جاء به القرآن الكريم من قصص ديني، وما حدث في تاريخ العرب في عصر الفتوحات من أحداث كثيرة أصبحت مجالا للتمثيل والإيماء، وهذه النماذج من قصص الإيماء أو الرمز عند العرب. فقد استخدموا زرقاء اليمامة في الإشادة إلى بعض الظواهر الخاصة في حياتهم كالذكاء والنباهة.

واستخدم الإسلاميون آيات القرآن الكريم في إيمائهم مثل قول الفرزدق:

ضربت عليك العنكبوت بنسجها وقضى عليك به الكتاب المنزل [3]

---

1 - رينيه ويليك،أوستن وارين ،نظرية الأدب،تر،محيي الدين صبحي، ص197.198.

2 -عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق ، المرجع نفسه ، ص63.

3 - داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، ص435.

إشارة إلى الآية الكريمة: "☎ ❒◆◑⚡♌❑ 🕮❒❒⬀♎⊠⬀☞ ✁✍♏⚐⌧♦⬅❶⬉❑☠⚐ ➔💣⚐⑩♦⌨♦♌♏ ✁✍♏⚐➔⊠☪⌧⌛⬅❑☠⚐ ☎".(1)

واستخدم الكميت في شعره عددا من أساطير العرب الشعبية على لسان الحيوان نجدها متناثرة في مجموعته.

واستخدم أبو تمام الشخصيات العربية الخارقة رموزا في مديحه فقال:

إقدام عمر في سماحة حاتم   في حلم أحنف في ذكاء أياس

إشارة إلى أربع شخصيات عربية اشتهرت بالإقدام أو الكرم أو الحلم أو الذكاء(2).

وفي العصر الحديث أخذنا نستخدم غصن الزيتون رمزا للسلام، والأم رمزا للعطاءو الحنان، والحمل رمزا للوداعة، والبوم عند العرب رمزا للشؤم والخراب.

أما الرمز في الأدب الحديث فأصبح استجابة لإحساس حضاري، أو تقليدا للمبدعين أو لبعض المدارس الأدبية الغربية، أو خوفا من السلطة، أو رغبة من الشاعر في أن يجهد المتلقي في تحليل رموزه فرأى الشعراء في الرمز مادة للشعر الحديث بما يثيره من صور لدى القارئ أو بما يستحضره من حكايات أو قصص أو أفكار ...(3).

يقوم الرمز الحديث على الخيال المطلق، نظرية التراسل، فلسفة الحلم، شمولية الرؤية الجمالية الذاتية، الامتداد الزمني الذي يبلغ العصر الأسطور ي، وينطوي على معرفة عميقة وحساسية مكثفة وا إيقاع معقد، تترسب دلالته القصوى في قاع بنية مبتكرة، تكتسب شعريتها أو شرعيتها في تجاوز النموذج المألوف و تخطي الحد المعلوم، ابتغاء صياغة لغة أخرى أو عالم آخر، لم يكتشف بعد أو هو في حالة تكشف دائم، يناقض في العالم الزائف، ويتلبس بحالة دلالية تعددية، تتستر بهالة كثيفة من الغموض، الذي لا يعود أحيانا إلى تعقيد البنية الشعرية فقط، بل إلى خصوصية التجربة الحديثة"(4).

كان اعتماد الشعر العربي الحديث على التراث عند بعض الشعراء يتجاوز شروط الاستفادة منه، بحيث لا يغدو عنصرا بنائيا يلتحم ببقية العناصر الأخرى، ويذوب في قلب القصيدة، مما يسبب إشكالات عدة في الفهم والقراءة، ويمكن حصر مقاييس الاستفادة هذه في ثلاث نقاط أساسية هي: "امتلاك الشاعر لرؤية ذاتية نقدية، وتحقيق العلاقة الجدلية بين الموضوعية التاريخية

1 - سورة العنكبوت الآية 40.

2 - داود سلوم، المرجع نفسه، ص435.

3 - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 63 – 65.

4 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص276.

والموضوعية الحديثة، وتأسيس علاقة بنائية متكافئة بين الرؤية الذاتية والموضوعية التاريخية، يثري توظيف التراث التجربة الشعرية ويضفي عليها أبعادا فنية وا إنسانية ، لم يكن من الممكن استحضارها بدونه [1].

وفي تدبرنا للرمز الشعري ينبغي أن يدخل في تقديرنا بعدان أساسيان هما التجر بة الشعرية الخاصة والسياق الخاص، فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما، وهي التي تضفي على اللفظة طابعا رمزيا بأن تركز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديدا..."[2].

ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية، أي بوصفها رموزا حية على الدوام، فإنها . حين يستخدمها الشاعر المعاصر . لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر . بالتجربة الحالية . وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة لهذه الرموز ولا إلى قدمها..."[3].

ولتوضيح هذه الرموز في الشعر العربي، نعطي مثالا حيا عن شاعر رمزي والباحث عن ينابيع الخصب في صحراء العقم وهو الشاعر "خليل حاوي".

وهو شاعر لبناني معاصر 1925 - 1982، ولد ببلدة الشوير، نال الشهادة الثانوية عام 1947، ثم تابع دراسته في الجامعة الأمريكية ببيروت، فتخرج بشهادة البكالوريوس في الأدب العربي والفلسفة عام1952 ثم الماجستير عام 1955. عمل أستاذا بالجامعة الأمريكية ببيروت، مثل لبنان في مؤتمر الأدباء ببغداد عام 1965، له ديوان "نهر الرماد نظمه بين 1953. 1957 والناي الجريح نظمه بين عامي (1956 - 1958)، وبيادر الجوع نظمه بين (1961-1964) وجمعت هذه الدواوين في مجلد " ديوان خليل حاوي عام 1972، وله ديوان "الرعد الجريح" 1979، من دراساته "في مناهج النقد" عام 1960.[4]

تتبع هندسة القصيدة الرمزية في شعر خليل حاوي غاية الدقة والإتقان، إذ تتجمع الصور الفرعية مع بعضها مؤلفة في النهاية بناءا فنيا شامخا، فيه تكامل وتوحد[5]، والوحدة العضوية لهذا

---

1 - المرجع نفسه، ص278.

2 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ط 1، دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981، ص199.

3 - المرجع نفسه، ص200.

4- نسيب النشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص488.

5 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية، ص340.

البناء لا تمكن القارئ استعجال نهاية القصيدة، أو القفز عن مقاطعها، أو انتزاع المقطع الأخير قبل قراءة الأول، والشعر هنا طافح بالنظرات الإنسانية العميقة النابعة من ثقافة موسوعية حوت أبعاد الفلسفة، والأدب، والتاريخ، والاجتماع، في محاولة لتحقيق الأمل ببعث جيل متمرد على كوابيس الصفق والعجز والتخاذل "[1].

- **طبيعة الرمز وأبعاده:**

الرموز في شعر حاوي متنوعة متعددة، تكاد كلماته كلها تتحول إلى رموز تشير إلى حقيقة أو تومئ بفلسفة... حتى غدا البناء الشعري لديه مجموعة كثيفة من الرموز تخفي نظرات الشاعر الفلسفية إلى هموم عصرنا الحضاري المغمور بالصراع بين مختلف الحتميات الكونية والحضارية. وأكثر ما يلجأ إلى الأسطورة العربية والتراث الديني ويعد الدين المسيحي أكبر ملهم له، وبخاصة أعمال الناصري في إحياء الموتى التي وردت في الإنجيل، والتي وجد فيها مجالا رحبا للتعبير عن فكرته العصرية في قصيدة "لعازر عام 1962"هي ترى أن ّ الموت نعمة، كما نجد آثار الإلهامات الدينية في قصيدة "سدوم" و"عودة" إلى "سدوم" و"الكهف" ومن الأساطير العربية والإغريقية "العنقاء" "وتموز"، وقد تتجه رموزه نحو البيئة الاجتماعية لتأخذ منها بعض مصطلحاتها كاصطلاح "الغجرية" في قصيدة "عند البصارة " أو بعض قصصها الشعبية كقصة " لسندباد في فقصيدتي "وجوه السند باد" والسند باد في رحلته الثامنة ".[2]

وفي هذا الشعر يستنجد حاوي بالمعجزات لولادة الفارس المرتجى " الخضر" الذي يمتشق البرق حساما على التنين والغول، ويمضي في أثر الغزاة مطهرا الأرض معيدا إليها صفاء لا يعكره الرعب.

أترى يولد من حبي لأطفالي
وحبي للحياة
فارس يمتشق البرق على الغول
على التنين، ماذا هل تعود المعجزات
ليحل الخصب ولتجر الينابيع
ويمضي "الخضر" في أثر الغزاة [3]

1 - خليل حاوي، الديوان، د ط، دار العودة، بيروت، 1972، ص466.

2 - نسيب النشاوي، المرجع نفسه، ص492.

3 - خليل حاوي، الديوان، ص 128- 130.

رموز لعازر ومعجزة الناصري:

وتمثل قصيدة "لعازر عام 1962" أجمل أعمال خليل حاوي الرمزية، وهو يقدم لها بمقطع يوضع ينابيع الإلهام المسيحية التي أوحت إليه كتابة هذا الشعر، وبخاصة ما ورد في الإنجيل: "وذهبت مريم. أخت لعازر إلى حيث كان الناصري، وقالت له "لو كنت هنا لما مات أخي"، فقال لها:إنّ أخاك سوف يقوم"، ولكن هذا الميت يرفض أن يعود إلى الحياة، وهذا الموقف يعطي القصيدة الرمزية أبعادها التي تتمحور حول هذه الفكرة، إن لعازر يريد الفرار من هذا المجتمع الذي وصفته كلمات الإنجيل: "الويل لكم أيها الكتبة المراءون، فإنكم تشبهون القبور المجصصة التي ترى للناس من خارجها حسنة وهي من داخلها مملوءة عظام أموات وكل نجاسة".[1]

الموت الأبدي أمنية لعازر:

والرؤية الشعرية الجديدة لاتريد لهذا الميت أن يقوم، وانّما تريد له أن يتعمق في قرار الحفرة، لئلا ترشح إليه من الحياة دوامة الحمس ودولاب النار، ونسمع الميت "لعازر" في مطلع القصيدة يقول:

عَمِّق الحفرة يا حفـار عمقها لقـاع لا قـرار
يرتمي خلق مدار الشمـس ليلا مـن رمــاد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار لاصدى يرشح من دوامة الحمى[2]

ويأبى الميت أن يهال عليه التراب الطري، لئلا تحيا عليه النباتات، فهو يريد موتا حقيقيا لا تزعج هدوءه شروش البنات، ويطالب بلف جسمه بأملاح الكلس والكبريت والفحم الحجري، لئلا تسمح هذه المواد بتجدد الحياة

لف جسمي، لفه، حنّطه، واطمره
بكلس مالح، صخر من الكبريت
فحم حجري. [3]

الموت رمز الأمة النائمة:

ويمثل "لعازر" في مطلع القصيدة حب الموت المطلق، وقد اختارها الشاعر عمدا لأنها تمثل الانبعاث بعد الموت أي هي مرادفة للأساطير النموذجية الكبرى التي تمثلها أسطورة أدونيس وتموز وأزوريس، والشاعر يسقط على هذه الأسطورة الوضع المعاصر، على مستوى الذات الفردي

1 - نسيب النشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص493.
2 - خليل حاوي، المرجع نفسه، ص313.
3 - خليل حاوي، الديوان، ص315.